

Lessings Werke.

Vierter Band.

Lessings Werke.

Herausgegeben von

Heinrich Kurz.

Kritisch durchgesehene Ausgabe.

Vierter Band.

[1869]

Hildburghausen.

Verlag des Bibliographischen Instituts.

Laokoon

oder

über die Grenzen der Malerei und Poesie.

Υλη και τροποις μιμησεως διαφερουσι.
[Sie unterscheiden sich im Stoff und in der Art der Nachahmung.]
Πλουτ. ποτ. Αϑ. κατα Π. η κατα Σ. ἐνδ

Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte.

Erster Theil.

1766.

Vorrede.

Der Erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein Zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen, und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen, auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein Dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten, daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das Erste war der Liebhaber, das Zweite der Philosoph, das Dritte der Kunstrichter.

Jene Beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüssen einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruhet das Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzeln Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen Einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes in ihren verlornen Schriften von der Malerei die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätiget und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch itzt den

Aristoteles, Cicero, Horaz, Quintilian in ihren Werken die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel, noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten, sollten auch die kürzern und sichrern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte, dessen wahrer Theil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubet.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß ohngeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieser Wirkung sie dennoch sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung (Υλῃ και τροποις μιμησεως), verschieden wären.

Völlig aber, als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerei und Poesie die crudesten Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der Einen Recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; Alles, was in der Einen gefällt oder mißfällt, soll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee, sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urtheile, wenn sie in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem Einen oder dem Andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Theil die Virtuosen selbst verführet. Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, und in der Malerei die Allegoristerei erzeuget, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen, und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke, und jenen ungegründeten Urtheilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die methodische Entwickelung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus ein Paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung Alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns trotz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekannte, einen großen Theil der Beispiele in seiner Aesthetik Gesners Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte, und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife, so wie ich nicht dafür stehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

I.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzet Herr Winkelmann in eine edele Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdrucke. „So wie die Tiefe des Meeres", sagt er[1], „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüthen, eben so zeiget der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoons,

---

[1] Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. S. 21. 22.

und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdecket, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Theile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wuth in dem Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei, wie Virgil von seinem Laokoon singet; die Oeffnung des Mundes gestattet es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen, wie es Sadolet beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgetheilet und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet; sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können.

Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in Einer Person, und mehr als Einen Metrodor. Die Weisheit reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein u. s. w."

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuthen sollte, ist vollkommen richtig. Auch Das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte, daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winkelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat, und nächstdem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet." Wie leidet Dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. —Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie

waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieses Stückes ungleich kürzer als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter[1], daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen ἆ ἄ, φευ, ἀτατται, ὤ μοι, μοι! [ach, ach, oh, weh, weh mir!] die ganzen Zeilen voller παπα, παπα, [o weh! o weh!], aus welchen dieser Aufzug bestehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen deklamieret werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nöthig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen, als die andern. Er scheinet dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreiet laut[2]; nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlt, schreiet so gräßlich, als schrieen zehntausend wüthende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen[3].

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer als in jener. Aber unsere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem

---

[1] Brumoy Theat. des Grecs. T. II. p. 89.
[2] Iliad. *E.* v. 343. *Η δε μεγα ἰαχουσα* — [Diese aber schrie laut auf.]
[3] Iliad. *E.* v. 859.

Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuths[1]. Palnatoko gab seinen Jomsburgern das Gesetz, Nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und furchte sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, Das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie wecket, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschloßner Stille zur Schlacht führet, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hierdurch Jene als Barbaren, Diese als gesittete Völker schildern wollen. Mich wundert, daß sie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerket haben[2]. Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillestand getroffen; sie sind mit Verbrennung ihrer Todten beschäftiget, welches auf beiden Theilen nicht ohne heiße Thränen abgehet; δακρυα θερμα χεοντες. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen; οὐδ εἰα κλαιειν Πριαμος μεγας. Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier, weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Muth an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus Dieses besorgen? Warum ertheilet nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne, indem der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse. Νεμεσσωμαι γε μεν οὐδεν κλαιειν [Ich tadle es zwar mit nichten, daß man weint], läßt er an einem andern Orte[3] den verständigen Sohn des weisen Nestors sagen.

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen,

---

[1] Th. Bartholinus de causis contemptæ a Danis adhuc gentilibus mortis, cap. I.

[2] Iliad. *H.* v. 421.

[3] Odyss. *Δ.* 195.

die aus dem Alterthume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Theil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft. Außer dem Philoktet der sterbende Herkules. Und auch Diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn, diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter [1] an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlornen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließet.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum demohngeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht nachahmen wollen; sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatze ausdrücket.

II.

Es sei Fabel oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe; so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird itzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem

---

[1] Chataubrun.

ganzen Umfange betrieben, so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzet und sie bloß auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte Nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niedrer Gattungen war nur sein zufälliger Vorwurf, seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringet, begnügen sollten; an seiner Kunst war ihm Nichts lieber, dünkte ihm Nichts edler als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich Niemand sehen will“, sagt ein alter Epigrammatist [1] über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestalten wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon Niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht in so fern es dich vorstellt, sondern in so fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß.“

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson, ihren Pyreicus sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am Liebsten ausdrückte [2],

---

[1] Antiochus. (Antholog. libr. II. cap. 4.) Harduin über den Plinius (lib. 35. sect. 36. p. m. 698.) legt dieses Epigramm einem Piso bei. Es findet sich aber unter allen griechischen Epigrammatisten Keiner dieses Namens.

[2] Jungen Leuten, befiehlt daher Aristoteles, muß man seine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungskraft, so viel wie möglich, von allen Bildern des Häßlichen rein zu halten. (Polit. libr. VIII. cap. 5. p. 526. Edit. Conring.) Herr Boden will zwar in dieser Stelle anstatt Pauson Pausanias gelesen wissen, weil von Diesem bekannt sei, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe. (De Umbra poetica comment. I. p. XIII.) Als ob man es erst von einem philosophischen Gesetzgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wollust zu entfernen. Er hätte die bekannte Stelle in der Dichtkunst (cap. II.) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um seine Vermuthung zurück zu behalten. Es giebt Ausleger z. B. Kühn über den Aelian (Var. Hist. lib. IV. cap. 3.), welche den Unterschied, den Aristoteles daselbst zwischen dem Polygnotus, Dionysius und Pauson angiebt, darin setzen, daß Polygnotus Götter und

lebte in der verächtlichsten Armuth[1]. Und Pyreicus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätte, Esel und Küchenkräuter mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen[2], des Kothmalers, obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius[3], gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi, den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häßlichen Theile des Urbildes zu erreichen, mit Einem Worte, die Carricatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken geflossen. Jeder Olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine Ikonische gesetzet[4]. Der mittelmäßigen Porträts sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit

---

Helden, Dionysius Menschen und Pauson Thiere gemalt habe. Sie malten allesammt menschliche Figuren, und daß Pauson einmal ein Pferd malte, beweiset noch nicht, daß er ein Thiermaler gewesen, wofür ihn Hr. Boden hält. Ihren Rang bestimmten die Grade des Schönen, die sie ihren menschlichen Figuren gaben, und Dionysius konnte nur deswegen Nichts als Menschen malen, und hieß nur darum vor allen Andern der Anthropograph, weil er der Natur zu sklavisch folgte, und sich nicht bis zum Ideal erheben konnte, unter welchem Götter und Helden zu malen ein Religionsverbrechen gewesen wäre.

[1] Aristophanes Plut. v. 602. et Acharnens. v. 854.

[2] Plinius lib. XXX. sect. 37. Edit. Hard.

[3] De Pictura vet. lib. II. cap. IV. §. 1.

[4] Plinius lib. XXXIV. sect. 9.

ist der Seele nothwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken. Bei uns scheinet sich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äußern.

Aus diesem Gesichtspunkte glaube ich in gewissen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen verwirft, etwas Wahres zu erblicken. Den Müttern des Aristomenes, des Aristodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Augustus, des Galerius träumte in ihrer Schwangerschaft allen, als ob sie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit[1]; und die schönen Bildsäulen und Gemälde eines Bacchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules waren selten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte geweidet, und der verwirrende Traum erweckte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum und gebe die Auslegung Preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverschämtheit des Schmeichlers davon machten. Denn eine Ursache mußte es wohl haben, warum die ehebrecherische Phantasie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und Dieses festgesetzt, folget nothwendig, daß alles Andere,

---

[1] Man irret sich, wenn man die Schlange nur für das Kennzeichen einer medicinischen Gottheit hält. Justinus Martyr (Apolog. II. p. 55. Edit. Sylburg.) sagt ausdrücklich: *παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὑμιν θεων, ὀφις συμβολον μεγα και μυστηριον ἀναγραφεται* [einem Jeden der bei uns anerkannten Götter wird die Schlange als Hauptsymbol und heiliges Attribut zugeschrieben]; und es wäre leicht, eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringste Beziehung auf die Gesundheit haben.

worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müssen.

Ich will bei dem Ausdrucke stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wuth und Verzweiflung schändet keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben[1].

---

[1] Man gehe alle die Kunstwerke durch, deren Plinius und Pausanias und Andere gedenken, man übersehe die noch itzt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde, und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind. Indeß hätte Spence, da er Furien haben mußte, sie doch lieber von den Münzen erborgen sollen (Seguini Numis. pag. 178. Spanheim. de Præst. Numism. Dissert. XIII. p. 639. Les Césars de Julien, par Spanheim p. 48.), als daß er sie durch einen witzigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem sie ganz gewiß nicht sind. Er sagt in seinem Polymetis (Dial. XVI. p. 272): „Obschon die Furien in den Werken der alten Künstler etwas sehr Seltenes sind, so findet sich doch eine Geschichte, in der sie durchgängig von ihnen angebracht werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in dessen Vorstellung auf Basreliefs sie öfters die Althäa aufmuntern und antreiben, den unglücklichen Brand, von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhieng, dem Feuer zu übergeben. Denn auch ein Weib würde in ihrer Rache so weit nicht gegangen sein, hätte der Teufel nicht ein wenig zugeschüret. In einem von diesen Basreliefs, bei dem Bellori (in den Admirandis), sieht man zwei Weiber, die mit der Althäa am Altare stehen, und allem Ansehen nach Furien sein sollen. Denn wer sonst als Furien hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Daß sie für diesen Charakter nicht schrecklich genug sind, liegt ohne Zweifel an der Abzeichnung. Das Merkwürdigste aber auf diesem Werke ist die runde Scheibe, unten gegen die Mitte, auf welcher sich offenbar der Kopf einer Furie zeiget. Vielleicht war es die Furie, an die Althäa, so oft sie eine üble That vornahm, ihr Gebet richtete, und vornehmlich itzt zu richten alle Ursache hatte ꝛc." — Durch solche Wendungen kann man aus Allem Alles machen. Wer sonst, fragt Spence, als Furien, hätte einer solchen Handlung beiwohnen wollen? Ich ant-

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo diese Milderung nicht Statt finden konnte, wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes? Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigenthümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des

---

worte: die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid sagt (Metamorph. VIII. v. 460. 461.):

> Protulit hunc (stipitem) genitrix, tædasque in fragmina poni
> Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

> [Doch nun holt' ihn (den Pfahl) die Mutter hervor, hieß Kien auf das Reisig
> Legen und näherte dann dem Gelag feindseliges Feuer.]

Dergleichen tædas, lange Stücke von Kien, welche die Alten zu Fackeln brauchten, haben auch wirklich beide Personen in den Händen, und die Eine hat eben ein solches Stück zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie eben so wenig. Es ist ein Gesicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrückt. Ohne Zweifel soll es der Kopf des Meleagers selbst sein (Metamorph. I. c. v. 515).

> Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
> Uritur: et cæcis torreri viscera sentit
> Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

> [Mit wird verzehret, entfernt, und ohn es zu wissen, vom selben
> Brand Meleager; er fühlts, den innersten Leib ihm versenge
> Heimliche Glut; doch besiegt er die mächtigen Schmerzen durch Mannheit.]

Der Künstler brauchte ihn gleichsam zum Uebergange in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geschichte, welcher den sterbenden Meleager gleich darneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parzen (Antiq. expl. T. I. p. 162.), den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgiebt. Bellori selbst (Admirand. Tab. 77.) läßt es unentschieden, ob es Parzen oder Furien sind. Ein Oder, welches genugsam zeigt, daß sie weder das Eine noch das Andere sind. Auch Montfaucons übrige Auslegung sollte genauer sein. Die Weibsperson, welche neben dem Bette sich auf den Ellebogen stützet, hätte er Cassandra und nicht Atalanta nennen sollen. Atalanta ist die, welche mit dem Rücken gegen das Bette gekehret, in einer traurigen Stellung sitzet. Der Künstler hat sie mit vielem Verstande von der Familie abgewendet, weil sie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betrübniß über ein Unglück, das sie selbst unschuldiger Weise veranlaßt hatte, die Anverwandten erbittern mußte.

Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllete, ist bekannt, und es sind viel artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt Dieser[1], in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt Jener[2], daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Theil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und Nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition Beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er errathen. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und Dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser in aller seiner entstellenden Heftigkeit war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verräth, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellet. Denn man reiße dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile.

---

[1] Plinius lib. XXXV. sect. 35. Cum moestos pinxisset omnes, præcipue patruum, et tristitiæ omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere. [Da er Alle, vornehmlich den Oheim, mit traurigen Mienen gemalt und jeden Ausdruck des Schmerzes erschöpft hatte, so verhüllte er das Gesicht des Vaters selbst, das er nicht auf würdige Weise zeigen konnte.]

[2] Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. [Er bekannte, daß die Herbigkeit des höchsten Schmerzes von der Kunst nicht ausgedrückt werden könne.] Valerius Maximus lib. VIII. cap. 11.

Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Oeffnung des Mundes — bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Theile des Gesichts dadurch verzerret und verschoben werden — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgerissenem Munde für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab[1]. Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben[2]. Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen[3].

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl an mehrern alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande von der Hand eines alten unbekannten Meisters war nicht der Sophokleische, der so gräßlich schrie, daß die Lokrischen Felsen, und die Euböischen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster als wild[4]. Der Philoktet des Pythagoras Leontinus schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich

---

[1] Antiquit. expl. T. I. p. 50.

[2] Er giebt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum [Calchas betrübt, Ulysses traurig, Ajax schreiend, Menelaus wehklagend]. — Der Schreier Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen sein; und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe bereichern wollen.

[3] **Bellorii Admiranda. Tab. 11. 12.**

[4] **Plinius libr. XXXIV. sect. 19.**

wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie[1].

III.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe vors Erste unbestritten in ihrem Werthe oder Unwerthe lassen, sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum

---

[1] Eundem, nämlich den Myro, lieset man bei dem Plinius (libr. XXXIV. sect. 19.) vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiæ ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem, cujus hulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. [Denselben übertraf auch der Leontiner Pythagoras, welcher den Wettläufer Astylos machte, der zu Olympia gezeigt wird, so wie den Knaben Libys, der einen Tisch hielt, an demselben Ort, und einen Nackten, der Aepfel trug. In Syrakus aber machte er einen Hinkenden, dessen vom Geschwür verursachten Schmerz die Beschauenden selbst zu fühlen scheinen.] Man erwäge die letzten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Person gesprochen, die wegen eines schmerzhaften Geschwüres überall bekannt ist? Cujus hulceris u. s. w. Und dieses cujus sollte auf das bloße claudicantem und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines solchen Geschwüres bekannter zu sein als Philoktet. Ich lese also, anstatt claudicantem, Philoctetem oder halte wenigstens dafür, daß das letztere durch das erstere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man Beides zusammen Philoctetem claudicantem lesen müsse. Sophokles läßt ihn *στιβον κατ᾽ αναγκαν ἑρπειν* [auf dem Weg mühselig schleichen], und es mußte ein Hinken verursachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhaft auftreten konnte.

demohngeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden, so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks nicht fruchtbar genug gewählet werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vortheil weniger hat als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter Nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nöthigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreiet, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressantern Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon todt.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er Nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie Das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder grauet. La Mettrie, der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öftrer, und er wird aus einem Philosophen ein Geck, aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspresset, läßt entweder bald nach, oder zerstöret das leidende Subjekt.

Wann also auch der geduldigste standhafteste Mann schreiet, so schreiet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbar Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses wenigstens mußte der Künstler des Laokoons vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheint Timomachus Vorwürfe des äußersten Affekts am Liebsten gewählet zu haben. Sein rasender Ajax, seine Kindermörderin Medea waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt, als hinzu denkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so nothwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet, sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpfet. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft geht weit über Alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunst fortdauernde Unentschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wuth entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört. Der Dichter[1], der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer

---

[1] Philippus (Anthol. lib. IV. cap. 9. ep. 10.)

Αιει γαρ διψας βρεφεων φονον. η τις Ἰησων
Δευτερος, η Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
Ἐῤῥε και ἐν κηρῳ παιδοκτονε —

Jason, immer eine neue Creusa da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker mit dir auch im Gemälde!" setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrats urtheilen[1]. Ajax erschien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet da sitzt, und den Anschlag fasset, sich selbst umzubringen. Und Das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben itzt raset, sondern weil man siehet, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am Lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man siehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Ich übersehe die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesammt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst, und von derselben nothwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern, so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen stehet, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessieren weiß. Oft vernachlässiget er dieses Mittel gänzlich, versichert, daß, wenn sein Held unsere Gewogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst, wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige ertheilen. Am Wenigsten wird er bei jedem einzelnen Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmet ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum Schreien nöthig ist, und daß dieses große Maul häßlich läßt? Genug, daß clamores horrendos ad sidera tollit [grauenvolles Geschrei

[1] Vita Apoll. lib. II. cap. 22.

zu den Sternen erhebt er] ein erhabner Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes Bild verlangt, auf Den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nöthiget hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu concentrieren. Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf, und führet sie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug für sich betrachtet die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet, oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzeln Eindruck verlieret und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit Demjenigen bei uns für Nachtheil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon schreiet, aber dieser schreiende Laokoon ist eben Derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben. Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien; und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter eben so wohl, daß er ihn schreien ließ?

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen andern Eindruck macht die Erzählung von Jemands Geschrei, einen andern dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kömmt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidiget werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung

kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben Etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Jllusion treiben kann; und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie Manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn s dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibet Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Theil derselben trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Theil hinwegsetzet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter ohne dieses Beispiel nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Jdee des körperlichen Schmerzeszu v erstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, in so fern er nämlich die ganze Geschichte eben dieser ihm vortheilhaften Umstände wegen wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit, weil sich von jener eine lebhaftere Vorstellung machen läßt als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Glut, welche den Meleager verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen Brande ihrer schwesterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedes Mal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen

mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein Jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu tödten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls, für sich betrachtet, nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen eben so melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Diese Uebel waren völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist[1]. Man denke sich einen

---

[1] Wenn der Chor das Elend des Philoktet in dieser Verbindung betrachtet, so scheinet ihn die hülflose Einsamkeit desselben ganz besonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geselligen Griechen. Ueber eine von den hierher gehörigen Stellen habe ich indeß meinen Zweifel. Sie ist die: (v. 691—695.)

Ἰν᾽ αὐτος ἠν προσουρος οὐκ ἐχων βασιν,
Οὐδε τιν᾽ ἐγχωρων,
Κακογειτονα παῤ ᾡ στονον ἀντιτυπον
Βαρυβρωτ᾽ ἀποκλαυ-
σειεν αἱματηρον.

[Wo er selbst sein Nachbar war und keinen Halt hatte,
Noch irgend einen Eingebornen,
Einen schlechten Nachbar, bei welchem er das widrige Jammern,
Das schwere, blutige,
Ausweinen könnte.]

Die gemeine Winshemsche Uebersetzung giebt Dieses so:

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitatorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

[Den Winden ausgesetzt und an den Füßen gelähmt
Hatte er keinen Mitwohnenden,
Noch wenigstens irgend einen schlechten Nachbar, bei welchem er das gegenseitige Jammern,

Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit, und Kräfte, und Industrie, und es ist ein Robinson Crusoe, der

---

Das schwere und blutige
Auslassen könnte.]

Hiervon weicht die interpolierte Uebersetzung des Th. Johnson nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum non habens,
Nec quenquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

[Wo er den Winden ausgesetzt war und keinen festen Schritt hatte,
Noch irgend Einen von den Eingebornen,
Noch einen schlechten Nachbar, bei dem er beweinen könnte
Die hart fressende
Blutige Krankheit mit gegenseitigem Jammer.]

Man sollte glauben, er habe diese veränderten Worte aus der gebundenen Uebersetzung des Thomas Naogeorgus entlehnet. Denn Dieser (sein Werk ist sehr selten, und Fabricius selbst hat es nur aus dem Oporinschen Bücherverzeichnisse gekannt) drückt sich so aus:

— ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quenquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

[— wo er ausgesetzt war
Den Winden, und keinen festen Schritt hatte,
Noch irgend einen Eingebornen, noch selbst einen schlechten
Nachbar, bei welchem er beweinen könnte
Die stark fressende und blutige
Krankheit gegenseitig.]

Wenn diese Uebersetzungen ihre Richtigkeit haben, so sagt der Chor das Stärkste, was man nur immer zum Lobe der menschlichen Gesellschaft sagen kann: Der Elende hat keinen Menschen um sich, er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glücklich, wenn er auch nur einen bösen Nachbar hätte! Thomson würde sodann diese Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, wenn er den gleichfalls in eine wüste Insel von Bösewichtern ausgesetzten Melisander sagen läßt:

Cast on the wildest of the Cyclad isles
Where never human foot had marked the shore,
These Ruffians left me — yet believe me, Arcas,
Such is the rooted love we bear mankind
All ruffians as they were, I never heard
A sound so dismal as their parting oars.

[Ausgesetzt auf der wildesten der Cykladischen Inseln,
Deren Ufer nie ein menschlicher Fuß betrat,
Ließen mich diese Räuber — doch glaube mir, Arkas,

auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten

---

So eingewurzelt ist die Liebe, die wir zu den Menschen hegen,
So schlecht sie auch seien, daß ich niemals vernahm
So schrecklichen Ton als ihre abziehenden Ruder.]

Auch ihm wäre die Gesellschaft von Bösewichtern lieber gewesen, als gar keine. Ein großer vortrefflicher Sinn! Wenn es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich so Etwas gesagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich Nichts dergleichen bei ihm finde; es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiasten, als mit meinen eigenen sehen wollte, welcher die Worte des Dichters so umschreibt: *Ου μονον όπου καλον ουκ ειχε τινα των εγχωριων γειτονα, αλλα ουδε κακον, παρ' όυ αμοιβαιον λογον στεναζων ακουσειε.* [Wo er nicht allein keinen guten Nachbar unter den Eingebornen hatte, sondern nicht einmal einen schlechten, von welchem er jammernd einen wechselseitigen Laut hören könnte.] Wie dieser Auslegung die angeführten Uebersetzer gefolgt sind, so hat sich auch eben so wohl Brumoy als unsre neuer deutscher Uebersetzer daran gehalten. Jener sagt: sans société, même importune; und Dieser: „jeder Gesellschaft, auch der beschwerlichsten, beraubt". Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, sind diese: Erstlich ist es offenbar, daß wenn *κακογειτονα* von *τιν' εγχωρων* getrennet werden und ein besonders Glied ausmachen sollte, die Partikel *ουδε* vor *κακογειτονα* nothwendig wiederholt sein müßte. Da sie es aber nicht ist, so ist es eben so offenbar, daß *κακογειτονα* zu *τινα* gehört, und das Komma nach *εγχωρων* wegfallen muß. Dieses Komma hat sich aus der Uebersetzung eingeschlichen, wie ich denn wirklich finde, daß es einige ganz griechische Ausgaben (z. E. die Wittenbergische von 1585 in 8., welche dem Fabricius völlig unbekannt geblieben) auch gar nicht haben, und es erst, wie gehörig, nach *κακογειτονα* setzen. Zweitens, ist Das wohl ein böser Nachbar, von dem wir uns *στονον αντιτυπον, αμοιβαιον* wie es der Scholiast erklärt, versprechen können? Wechselsweise mit uns seufzen, ist die Eigenschaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz also: man hat das Wort *κακογειτονα* unrecht verstanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectivo *κακος* zusammengesetzt sei, und es ist aus dem Substantivo *το κακον* zusammengesetzt; man hat es durch einen bösen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Bösen erklären sollen. So wie *κακομαντις* nicht einen bösen, Das ist, falschen, unwahren Propheten, sondern einen Propheten des Bösen, *κακοτεχνος* nicht einen bösen, ungeschickten Künstler, sondern einen Künstler im Bösen bedeuten. Unter einem Nachbar des Bösen versteht der Dichter aber Denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen als wir behaftet ist, oder aus Freundschaft an unsern Unfällen Antheil nimmt, so daß die ganzen Worte *ουδ' εχων τιν' εγχωρων κακογειτονα* bloß durch neque quenquam indigenarum mali socium habens [noch irgend einen der Eingebornen als Unglücksgefährten habend] zu übersetzen sind. Der neue englische Uebersetzer des Sophokles, Thomas

mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung, welche jedes Individuum schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an Nichts Mangel leiden lassen, die sein Uebel, so viel in ihren Kräften stehet, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammenkommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig Jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen, alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken Nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzet mehr die ganze Seele als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischet. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblicke am Stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubet sehen, des Einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, Dieses zu überlegen, kein Herz, Dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wann er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles Dieses aufzuopfern! Chataubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft. Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die wüste Insel kommen. Und auch Diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nöthiger gebraucht

---

Franklin, kann nicht anders als meiner Meinung gewesen sein, indem er den bösen Nachbar in κακογειτων auch nicht findet, sondern es bloß durch fellow-mourner [Leidgefährte] übersetzt:

> Expos'd to the inclement skies,
> Deserted and forlorn he lyes,
> No friend nor fellow-mourner there,
> To sooth his sorrow, and divide his care.

[Ausgesetzt den unfreundlichen Winden, lag er verlassen und hülflos; kein Freund noch Leidgefährte war dort, seinen Kummer zu tröften und seine Sorge zu theilen.]

hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter über die Alten triumphieren, und Einer schlug vor, das Chataubrunsche Stück la Difficulté vaincue [die besiegte Schwierigkeit] zu benennen[1].

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Einöde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreiet, er bekömmt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider geht eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delikatesse argwohnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen Andere nur sehr wenig sympathisieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt[2]. „Aus diesem Grunde ist Nichts unanständiger und einem Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weinet und schreiet. Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, daß Jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natürlicher Weise zusammen, und ziehen unsern eigenen Arm oder Schienbein zurück; und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen eben so wohl als Der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Uebel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht, ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, eben so heftig schreien zu können als er." — Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr

[1] Mercure de France, Avril 1755. p. 177.

[2] The Theory of Moral Sentiments, by Adam Smith. Part. I. sect. 2. chap. 1. p. 41. (London 1761.)

Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzeln Fällen einschränken. — „Wir verachten Denjenigen", sagt der Engländer, „den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören". Aber nicht immer, nicht zum ersten Male; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles Mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter Nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längern Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das Geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer ebenso unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde. Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben, und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte. Und diesen Felsen von einem Manne hätten die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde, am Allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tusculanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft Nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo

hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen.“ Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena. Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, Alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehöret, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten, so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fodert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern, und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verrathen sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Cothurne können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senecaschen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstliche Todesscenen gewöhnet, mußte auf Bombast und Rodomontaden verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen können, eben so wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald Dieses, bald Jenes scheinet, so wie ihn itzt Natur, itzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann.

4. Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem Andern weislich vorgebauet, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon Denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreiet, so ist doch Dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheinet. Wie sollen sich also Diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem

hohen Grade gerührt stellen? Es ist wider die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch Diesem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben, daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das Einzige ist, was sie beschäftiget, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit diesem Geschrei als vielmehr auf die Veränderung Acht giebt, die in ihren eigenen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entsteht oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekömmt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische Empfindung in ihnen erregen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nöthig sie ihm auch scheinet, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich, und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirket wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Theil daran[1]. Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affekt zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach Nichts als nach Rache schnaubet. Schon hatte er in dieser Wuth den Lichas ergriffen und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen, oder Herkules unter diesem Uebel er-

---

[1] Act II. Sc. III. De mes déguisemens que penseroit Sophie? [Was würde Sophie von meiner Verkleidung denken?] sagt der Sohn des Achilles.

liegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattierung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß Jener ein Halbgott und Dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Theil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen[1]. Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre; und wenn es auch Diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skävopoeie und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begriff haben.

V.

Es giebt Kenner des Alterthums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedienet habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartholomäus Marliani[2], und von den neuern den Montfaucon[3] nennen.

---

[1] Trach. v. 1088. 89.

— — ὅστις ὥστε παρθενος
Βεβρυχα κλαιων — —

[Der, dem Mädchen gleich, aufschluchzt in Thränen —]

[2] Topographiae Urbis Romae libr. IV. cap. 14. Et quanquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc. [Und obgleich Diese (die Rhodier Agesander, Polydorus und Athenodorus) diese Statue nach Virgils Beschreibung gebildet zu haben scheinen u. s. w.]

[3] Suppl. aux Ant. Expliq. T. I. p. 242. Il semble qu'Agesandre, Polydore et Athénodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui répondait à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon etc. [Es scheint, daß Agesander, Polydor und Athenodorus, die Verfertiger der Gruppe,

Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß Beide von Ohngefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich Nichts weniger als von selbst darbieten. Dabei setzten sie voraus, daß wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig den Künstler, als der Künstler den Dichter nachgeahmt, sondern Beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Macrobius würde Pisander diese ältere Quelle sein können [1]. Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es schulkundig, pueris decantatum, daß der Römer

---

um die Wette gearbeitet haben, um ein Denkmal zu hinterlassen, das der unvergleichlichen Beschreibung des Laokoon von Virgil entsprechen möchte u. s. w.]

[1] Saturnal. lib. V. cap. 2. Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putatis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod aversionem Trojae, cum Sinone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poetas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum relatus est. Quae fideliter Maro interpretando, fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo. [Soll ich, was allgemein bekannt ist, erwähnen, was Virgil von den Griechen entnommen hat? daß er sich den Theokrit zum Muster seiner Hirtengedichte genommen? und daß er selbst im Landbau die Anzeichen des Sturms und des schönen Wetters aus den Phänomenen des Aratus gezogen? oder daß er die Zerstörung Trojas mit seinem Sinon und dem hölzernen Pferd und allem Uebrigen, welches das zweite Buch ausmacht, beinahe wörtlich von Pisander abgeschrieben hat? der unter den griechischen Dichtern durch sein Werk hervorragt, das, mit der Hochzeit des Jupiter und der Juno beginnend, alle Geschichten, welche sich in sämmtlichen mittleren Jahrhunderten bis zur Zeit des Pisander selbst zugetragen haben, in Eine Reihe gebracht und aus den geschiedenen Klüften der Zeiten ein einziges Werk gemacht hat, in welchem unter den übrigen Geschichten auch der Untergang Trojas auf diese Weise erzählt ist. Indem Virgilius Dieses getreu übersetzte, hat er seinen Untergang der Ilischen Stadt fabriciert. Doch ich übergehe Dieses und Aehnliches, als Etwas, das schon den Knaben vorgepredigt wird.]

die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmet, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Muthmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf Nichts.

Indeß, wenn ich nothwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählet worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch itzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgils im Geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählet, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmonieren, so können sie nicht wohl anders als nach seiner Zeit gelebt, und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht wie Virgil wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich Dieser dadurch zuziehet, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobet in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er raset; er verblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzurathen, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt, und die Schlangen schlupfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen Nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus[1] nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeuget eine Stelle des Lykophron, wo diese Schlangen[2] das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein

---

[1] Paralip. lib. XII. v. 398—408. et v. 439—474.

[2] Oder vielmehr, Schlange; denn Lykophron scheint nur Eine angenommen zu haben:

Και παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας.

[Und die Kinderfressende die Fischerinseln umschwimmend.]

angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil ist der Erste und Einzige [1],

[1] Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches Eumolp bei dem Petron auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja, und besonders die Geschichte des Laokoon vollkommen so vor, als sie Virgil erzählet; und da in der nämlichen Gallerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historikus halten zu dürfen. Diese Gallerie und dieses Gemälde und dieser Eumolp haben allem Ansehen nach nirgends als in der Phantasie des Petrons existieret. Nichts verräth ihre gänzliche Erdichtung deutlicher als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil: (Aeneid. lib. II 199—224)

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt:
Pectora quorum inter fluctus arrecta, jubaeque
Sanguineae exsuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus, spumante salo: jamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues. Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus: et jam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno:
Clamores simul horrendos ad sidera tollit.
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus et incertam excussit cervice securim

welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun Dieses gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen; also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgils gethan haben.

[Noch ein größerer jetzt und weit grauvollerer Anblick
Stellt sich den Elenden dar, und verwirrt die befremdeten Herzen:
Priester, gezogen durch Loos, war Laokoon dort dem Neptunus,
Dem den gewaltigen Stier an den Festaltären er weihte.
Siehe, von Tenedos her, zwiefach durch stille Gewässer
Nahn (ich erzähle mit Graun!) unermeßlich kreisende Schlangen,
Ueber das Meer sich dehnend, und streben zugleich an das Ufer;
Denen die Brust, in den Wellen emporgebäumt, und die Mähne
Blutroth aus dem Gewog aufragt; ihr übriger Leib streift
Hinten die Flut, und sie rollen unendliche Rücken in Wölbung.
Laut mit Geräusch her schäumet das Salz; jetzt drohn sie gelandet,
Und, die entflammeten Augen mit Blut durchströmet und Feuer,
Zischen sie beid und umlecken mit regerer Zunge die Mäuler.
Alle zerfliehn vor der Schau blutlos. Doch sicheres Zuges
Gehn sie Laokoon an; und zuerst zween kindlichen Söhnlein
Dreht um den Leib ringsher sich das Paar anringelnder Schlangen,
Schnüret sie ein, und o Jammer! zernagt mit dem Bisse die Glieder.
Drauf ihn selbst, der ein Helfer sich naht und Geschosse daherträgt
Fassen sie schnell, und knüpfen die gräßlichen Windungen: und schon
Zwei Mal mitten umher, zwei Mal um den Hals die beschuppten
Rücken geschmiegt, stehn hoch sie mit Haupt und Nacken gerichtet.
Jener rings mit den Händen hinweg die Umknotungen drängend,
Ganz von Eiter die Bind und schwärzlichem Gifte besudelt;
Und graunvolles Geschrei hochauf zu den Sternen erhebt er:
So wie Gebrüll auftönt, wenn blutend der Stier vom Altare
Floh, und die wankende Axt dem verwundeten Nacken entschüttelt.
Aber sie beid' entrollen zum oberen Tempel, die Drachen,
Schlüpfriges Gangs, und ereilen die Burg der erzürnten Tritonis,
Wo sie unter die Füß und des Schilds Umkreis sich verbergen.]

Und so Eumolp (von dem man sagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sei; ihr Gedächtniß hat immer an ihren Versen eben so viel Antheil als ihre Einbildung):

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,
Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus: tumida quorum pectora
Rates ut altae, lateribus spumas agunt:
Dat cauda sonitum; liberae ponto jubae
Coruscant luminibus, fulmineum jubar
Incendit aequor, sibilisque undae tremunt.

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens,

---

Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci: parvulas illi manus
Ad ora referunt: neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm funus Parens,
Infirmus auxiliator: invadunt virum
Jam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Jacet sacerdos inter aras victima.

[Sieh, neue Wunder! Wo das hohe Tenedos
Das Meer verdrängt, die Flut aufschwellend sich erhebt,
Zerschellt jedoch und klein die Woge beruhigt weicht,
Gleichwie bei stiller Nacht der Ruderschlag sich lang
Noch hören läßt, wenn Flotten auf dem Meere ziehn,
Und die gedrückte Welle von der Last erseufzt, —
Dort sehen wir zwei Schlangen mit verschlungnem Kreis
Zum Felsen Fluten werfen; die aufgeschwollne Brust
Gleicht hohen Schiffen; Schaum aufregt ihr mächtger Leib,
Ihr Schweif ertönt; und wallend leuchtet glühend roth
Die Mähne aus der Flut; vom Blitzesglanz entbrennt
Das Meer; bei ihrem Zischen zittert jede Wog
Und jede Brust erstarrt. — Mit Binden angethan
Und Priesterschmucke standen dort die Zwillingssöhn
Laokoons; da windet blitzesschnell den Leib
Um sie das Drachenpaar; sie heben wohl die Hand
Zum Mund empor; doch keiner suchet Hülfe sich,
Nur auf den Bruder wendet sich der fromme Wunsch
Und jeder stirbt aus Furcht für seinen Bruder nur.
Der Vater mehrt der Söhne Tod durch seinen noch,
Ein schwacher Helfer; denn auch ihn ergreifen sie,
Durch Jener Blut gestärkt;.sie reißen nieder ihn
Da liegt, ein Opfer selbst, der Priester am Altar.
Die Hauptzüge sind in beiden Stellen eben dieselben, und Verschiedenes ist mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch Das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es giebt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich Etwas zutraut, so ahmet er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern nach seiner Meinung geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verrathen würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde zu verschönern, und diese Behutsamkeit, Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist Nichts als Ueber-

daß man sie als eine Hypothesis kann gelten lassen, nach welcher der Kritikus seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet

---

treibung und unnatürliches Raffinieren. Virgil sagt: sanguineae jubae [die Mähne blutroth]; Petron: liberae jubae luminibus coruscant [und wallend leuchtet glühend roth die Mähne]; Virgil: ardentes oculos suffecti sanguine et igni [die entflammten Augen mit Blut durchströmt und Feuer]; Petron: fulmineum jubar incendit aequor [von Blitzesglanz entbrennt das Meer]; Virgil: fit sonitus spumante salo [laut mit Geräusch her schäumet das Salz]; Petron: sibilis undae tremunt [bei ihrem Zischen zittert jede Woge]. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen ins Ungeheuere, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben sind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinsetzt, in welchen man Nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennet. Petron malt dieses Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmüthige Seelen:

— — — — neuter auxilio sibi,
Uterquae fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
[— Doch keiner suchet Hülfe sich,
Nur auf den Bruder wendet sich der fromme Wunsch,
Und jeder stirbt aus Furcht für seinen Bruder nur.]

Wer erwartet von Menschen, von Kindern, diese Selbstverläugnung? Wie viel besser kannte der Grieche die Natur (Quintus Calaber lib. XII. v. 459—461.), welcher bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war Jedes nur auf seine eigene Erhaltung bedacht.

— — — — ἐνϑα γυναικες
Ὀιμωζον, και που τις ἑων ἐπέληϭατο τεκνων,
Ἀυτη ἀλευομενη ϭτυγερον μορον — —
[— Aber die Weiber
Jammerten, und wenn Eins von ihren Kindern umschlungen
Wurde, entfloh sie selbst dem schrecklichen Schicksal.]

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des Originals heraus- und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt sich Mühe, die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusche, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee, und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Ueppigkeit, und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloß aus seiner Einbildung geschildert, und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben nicht verrathen

haben; ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in Einen Knoten zu schürzen, ist unstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeuget. Wem gehört er? Dem Dichter, oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden[1]. Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — — illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus — —

[— Doch sicheres Zuges
Gehn sie Laokoon an; und zuerst zween kindlichen Söhnlein
Dreht um den Leib ringsher sich das Paar anringelnder Schlangen,
Schnüret sie ein, und, o Jammer! zernagt mit dem Bisse die Glieder.
Drauf ihn selbst, der ein Helfer sich naht, und Geschosse daherträgt,
Fassen sie schnell und knüpfen die gräßlichen Windungen —]

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kömmt, ergreifen sie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf Einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen schon angefallen hatten, und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist

---

wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen, und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben, als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht.

[1] Suppl. aux Antiq. Expl. T. I. p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poète, que les serpens quittèrent les deux enfans pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même tems les enfans et leur père. [Es ist einiger Unterschied zwischen Dem, was Virgil sagt, und was der Marmor darstellt. Es scheint nach Dem, was der Dichter sagt, daß die Schlangen die zwei Kinder verließen, um den Vater zu umschlingen, während sie in dieser Gruppe zu gleicher Zeit die Kinder und deren Vater umzingeln.]

in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes nothwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war itzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheinet eine Stelle des Donatus[1] zu bezeigen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge Alles, was ihnen vortheilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen.

Ille simul manibus tendit divellere nodos.
[Jener rings mit den Händen hinweg die Umknotungen drängend]

Hierin mußten ihm die Künstler nothwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben als die Bewegung der Hände; im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren in völliger Thätigkeit, und da am Meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.

Weiter aber auch Nichts als diese Freiheit der Arme fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

---

[1] Donatus ad. v. 227. lib. II. Aeneid. Mirandum non est, clypeo et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse superfluam partem. [Es ist nicht zu verwundern, daß sie (die Schlangen) von dem Schild und den Füßen des Bilds haben gedeckt werden können, welche er (der Dichter) weiter oben groß und mächtig genannt hat, und daß sie doch in vielfacher Umschlingung den Leib Laokoons und seiner Kinder umgeben haben, und daß noch ein Theil übrig gewesen sei.] Mich dünkt übrigens, daß in dieser Stelle aus den Worten mirandum non est [es ist nicht zu verwundern], entweder das non [nicht] wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachsatz mangelt. Denn da die Schlangen so außerordentlich groß waren, so ist es allerdings zu verwundern, daß sie sich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wenn dieses Schild nicht selbst sehr groß war, und zu einer kolossalischen Figur gehörte. Und die Versicherung hievon mußte der mangelnde Nachsatz sein, oder das non [nicht] hat keinen Sinn.

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

[Zwei Mal mitten umher, zwei Mal um den Hals die beschuppten Rücken geschmiegt, stehn hoch sie mit Haupt und Nacken gerichtet.]

Dieses Bild füllet unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Theile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift gehet gerade nach dem Gesichte. Demohngeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Hauptheile so frei sein als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen, von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze, sondern von der äußern Last gewirket worden. Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich demohngeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter Andern aus einem Blatte des Franz Cleyn [1] mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit Einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nöthig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vortheilhaft ist.

---

[1] In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil. (London 1697 in groß Folio.) Und doch hat auch Dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu Statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeiget, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andre, auf die sie alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe erscheinet er mit seinen beiden Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer nackend vorgestellet werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Uebliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen[1]. Wenn die alten Artisten

---

[1] So urtheilet selbst De Piles in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210. Remarquez, s'il vous plaît, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe féminin, les anciens Sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes, parce qu'ils ont pensé, comme nous l'avons déjà dit, qu'en Sculpture on ne pouvait imiter les étoffes et que les gros plis faisaient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon lequel selon la vraisemblance devroit être vêtu. En effet, qu'elle apparence y a-t-il qu'un fils de Roi, qu'un Prêtre d'Apollon se trouvât tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpens passèrent de l'Isle de Ténédos au rivage de Troye, et surprirent Laocoon et ses fils dans le tems même qu'il sacrifioient à Neptune sur le bord de la mer comme le marque Virgile dans le second livre de son Enéide. Cependant les Artistes, qui sont les Auteurs de ce bel ouvrage ont bien vû, qu'ils ne pouvaient pas leur donner de vêtemens convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse ressemblerait à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvéniens, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus fâcheux, que celui d'aller contre la vérité même. [Man bemerke gefälligst, daß, da die zarten und leichten Gewänder nur dem weiblichen Geschlecht gegeben wurden, die alten Bildhauer so viel als möglich vermieden haben, die männlichen Bildsäulen zu bekleiden, weil sie

bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschiehet. Denn gesetzt, die Sculptur könnte die verschiedenen Stoffe eben so gut nachahmen als die Malerei, würde sodann Laokoon nothwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung Nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleich viel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt Nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Theile seines Körpers Ein Mal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllet. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen.

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

[Ganz von Eiter die Bind und schwärzlichem Gifte besudelt.]

Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiliget.

---

der Ansicht waren, wie wir es schon gesagt haben, daß man in der Bildhauerei die Stoffe nicht nachahmen könne, und daß die groben Falten eine schlechte Wirkung machten. Es giebt beinahe eben so viel Beispiele dieser Wahrheit, als es bei den Alten nackte männliche Figuren giebt. Ich will nur das des Laokoon anführen, der nach der Wahrscheinlichkeit bekleidet sein sollte. In der That, welchen Anschein hat es, daß ein Königssohn, ein Priester des Apollo bei der stattfindenden Feierlichkeit eines Opfers ganz nackt gewesen wäre? Denn die Schlangen schwammen von der Insel Tenedos an das Trojanische Ufer und überfielen den Laokoon und seine Söhne, gerade als sie dem Neptun am Meeresufer opferten, wie es Virgil im zweiten Buch seiner Aeneide bemerkt. Indessen haben die Künstler, welche dieses schöne Werk geschaffen haben, wohl eingesehen, daß sie ihnen keine ihrer Eigenschaft angemessene Kleider geben konnten, ohne gleichsam einen Haufen Steine zu machen, deren Masse einem Felsen gleichen würde, statt der drei bewundernswürdigen Gestalten, welche die Bewunderung der Jahrhunderte waren und noch immer sind. Aus diesem Grund haben sie von zwei Uebeln das der Gewänder für viel größer gehalten als Das, gegen die Wahrheit selbst zu fehlen.]

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein Großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdruckes. Wie er also dort bei dem Schreien den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdrucke auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird Der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.

VI.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmet haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheinet vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus Einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit, selbst zu denken. Und diese ihre eigene Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmet haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten [1]. Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber, da sie das Kunstwerk so überschwänglich schön fanden, so

[1] Maffei, Richardson und noch neuerlich der Herr von Hagedorn. (Betrachtungen über die Malerei S. 37. Richardson, Traité de la Peinture. Tome III. p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn diesen Männern beifüge. Er hält zwar in den Anmerkungen zu seiner Uebersetzung des Virgils gleichfalls dafür, daß der Dichter die Gruppe in Augen gehabt habe; er ist aber so unwissend, daß er sie für ein Werk des Phidias ausgiebt.

konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüthe war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgils ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur in so weit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuthen, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloß aus Erwägung der weitern Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß Eines das andere deckt oder schändet, wie es wohl die Dinge selbst, oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größeren enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann; so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedienet, in dem Werke des Dichters von eben so guter Wirkung sein können? Ohnstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, Das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft durch das Auge schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wann er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben? [1]

---

[1] Ich kann mich desfalls auf nichts Entscheidenderes berufen, als auf das Gedicht des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig,

Ich begreife wohl, wie seine vor sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen können; aber die Ursachen, warum seine Beurtheilungskraft schöne Züge,

---

und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich, es hier ganz einrücken zu dürfen.

DE LAOCOONTIS STATUA

IACOBI SADOLETI CARMEN.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies; aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros; micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu impulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Objicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt surae, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu,
Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera saevit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumjectu orbis, validoque volumine fulcit.
Alter adhuc nullo violatus corpora morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad adspectum miseri patris, haeret il inlo,

die er vor Augen gehabt, in diese andere Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Et jam jam ingentes fletus, lachrymasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturae tradere famae)
Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,
Et pene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

[Ueber die Statue des Laokoon,
Gedicht von Jakob Sadolet.

Sieh aus gewaltigem Schutt, aus der mächtgen Ruine Gewölben
Hat der zögernde Tag herauf nun wieder gebracht uns
Jenen Laokoon, welcher in Romas fürstlichen Hallen
Einst gestanden, und deine Penaten, o Titus, geschmückt hat.
Bildwerk göttlicher Kunst! (es hat selbst die herrliche Vorzeit
Edleres nie gesehn) der Nacht entstiegen besuchst du
Wieder die stolzen Mauern der neugeborenen Roma.
Was erheb ich hier mehr? was zuerst? den gepeinigten Vater?
Oder das Söhnepaar, und die Schlangenverstrickung? ein Anblick
Schaudererregend? die Wuth der giftdurchschwollenen Drachen?
Oder den wahren Schmerz und die Wunden am sterbenden Marmor?
Seele, du schauderst zurück voll Graun, und vom stummen Gebilde
Abgewendet, ergreift gleich stark dich Schrecken und Mitleid.
Gierig rollen daher zwei Schlangen zum mächtigen Kreis sich,
Ziehen herum rastlos, stets engere Ringe verknüpfend,
Bis sie endlich die Drei mit unendlichen Schlingen umstricken.
Kaum vermags zu ertragen der Blick, und das gräßliche Schicksal
Anzuschaun, und den schrecklichen Tod! Die Eine erhebt sich,
Schnellt auf Laokoon sich, umschlingt ihn von Oben und Unten,
Schlägt mit zerfleischendem Biß in die Weiche den giftigen Zahn ihm.
Sieh, wie der Leib vor den Ringen sich sträubt, wie die Glieder sich winden,
Sieh, wie die Seite zurück sich krümmt, von der Wunde getroffen.
Er, vom bitteren Schmerz gequält und der herben Zerfleischung
Hebt ein mächtig Geschrei, und sich mühend, die blutigen Zähne
Wegzureißen, ergreift mit der linken Hand er des Drachen

Mich dünket sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbilde gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller drei Körper in Einen Knoten gleichsam nur errathen zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche

---

Rücken; es spannen die Muskeln sich an; im gewaltigen Drucke
Bietet er, ach umsonst! des Körpers gesammelte Kraft auf.
Schon erliegt er der Wuth; zum Seufzer erstirbt ihm der Angstruf.
Aber es schlüpfet der Wurm, in häufiger Schlingung sich kehrend,
Schnell hindurch, ihm die Knie mit gewundenen Knoten umstrickend;
Da entschwinden die Waden, es schwillt von der Schnürung das Bein auf.
So auch schwellen empor vom gehemmeten Pulse die Adern,
Und die bläulichen Venen erfüllen mit schwarzem Geblüt sich.
So auch wüthet die wilde Gewalt jetzt gegen die Söhne,
Würgt sie mit schneller Verschlingung, zerfleischt die umwundenen Glieder:
Schon hat die blutige Brust des Einen die Schlange zerrissen,
Der, mit ersterbendem Mund vom Erzeuger sich Hülfe erflehend,
Nur vom umschlingenden Kreis und der mächtigen Windung gestützt wird.
Während der Zweit, dem keinerlei Biß noch die Glieder verletzt hat,
Mit gehobenem Fuß den Wurm zu entfernen sich anschickt,
Sieht er den Vater; vor Schauder erstarrt ihm jede Bewegung
Und so hält die gedoppelte Furcht ihm zweifelnd das Jammern
Noch auf der Lippe zurück und im Auge die Thräne. — Daher wars,
Herrliche Künstler, die ihr, von dauerndem Ruhme erstrahlend,
Solch ein Werk uns geschaffen (obgleich wohl besseren Thaten
Ein unsterblicher Name gebührt, und wohl euch vergönnt war,
Manchen erhabneren Geist dem künftigen Rufe zu melden),
Trefflich, daß ihr, wie viel sich zum Lob auch Gelegenheit darbot,
Diese ergriffet, und euch zur höchsten Höhe hinaufschwangt.
Ihr habt das starre Gestein zu lebenswarmen Gestalten
Schaffend beseelt, habt lebende Sinne dem athmenden Marmor
Eingehaucht; wir erblicken die Wuth, die Bewegung, die Schmerzen,
Ja, wir vernehmen sogar das Jammergeschrei. — Es hat Rhodos
Einst euch Ehre verliehen; es lag unendliche Zeit schon
Euere Kunst verborgen, die jetzt am glücklichen Tage
Roma wieder erblickt und verehrt; des vergessenen Kunstwerks
Ruhm ist wieder erneut. — Wie viel herrlicher ists, mit dem Geiste,
Ja mit Arbeit und Mühe sogar zu verlängern das Dasein,
Als zur Vermehrung der Pracht und der leeren Verschwendung zu dienen.]

(v. Leodegarii a Quercu Farrago Poematum T. II. p. 63.) Auch Gruter hat dieses Gedicht nebst andern des Sadolets seiner bekannten Sammlung (Delic. Poet. Italorum Parte alt. p. 582.) mit einverleibet; allein sehr fehlerhaft. Für bini (v. 14.) liest er vivi; für errant (v. 15.) oram, u. s. w.

Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war jetzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn eben so unvermeidlich nöthigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmüthiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen, und uns auf Einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoons zu schrecken? Richardson sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den Trojanern erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheinet, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eignen Person macht, sondern sie den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wann er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson füget hinzu[1]: die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz

[1] De la Peinture, Tome III. p. 516. C'est l'horreur que les Troïens ont conçue contre Laocoon, qui était nécessaire à Virgile pour la conduite de son Poème; et cela le mène à cette Description pathétique de la destruction de la patrie de son Héros. Aussi Virgile n'avait garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un Particulier. [Der Abscheu, welchen die Trojaner gegen Laokoon gefaßt haben, war dem Virgil zur Entwickelung seines Gedichts nöthig, und Dieß führt ihn zu jener poetischen Schilderung von der Zerstörung der Vaterstadt seines Helden. Auch hütete sich Virgil wohl, die Aufmerksamkeit auf die letzte Nacht für eine ganze große Stadt durch die Beschreibung eines kleinen Unglücks einer einzelnen Person zu theilen.]

fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein Das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; sie machen Beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf Einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen auf einander, und ich sehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Vertheilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deutlich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer darstellen läßt als durch natürliche Zeichen.

— — — — Micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumgue infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu
— — — — — — —
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus intortoque ligat genua infima nodo.

[— — — Die Eine erhebt sich,
Springt auf Laokoon los, umschlingt ihn oben und unten,
Und mit wüthendem Biß verwundet sie endlich die Weichen.
— — — — — — — — — — — — — — — — — — — —
Aber die Schlange, in häufiger Schlingung sich kehrend, durchschlüpfet
Schnell, und bindet ihm jetzt mit gewundenem Knoten die Kniee.]

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns itzt dafür giebt:

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

[Zwei Mal mitten umher, zwei Mal um den Hals die beschuppten Rücken geschmiegt, stehn hoch sie mit Haupt und Nacken gerichtet.]

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen; sie muß sie nicht aufs Reine zu bringen suchen, sie muß itzt nur die Schlangen, itzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt

ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Noth verändert? Vielmehr, wenn man Dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Theil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen Theile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnet zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, Das alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in Nichts überein, als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheinet Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas Anders. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung auf Einer oder der andern Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler als des Dichters zu vermuthen. In allem Uebrigen weicht Einer von dem andern ab; nur mit dem Unterschiede, daß, wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz, den Dichter nachzuahmen, noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nöthigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmet haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und Diejenigen, welche sie demohngeachtet behaupten, können weiter Nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei, als die poetische Beschreibung.

VII.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann Dieses zweierlei bedeuten. Entweder der Eine macht das Werk des Andern zu dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben Beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der

Eine entlehnt von dem Andern die Art und Weise es nachzuahmen.

Wenn Virgil das Schild des Aeneas beschreibet, so ahmet er dem Künstler, welcher dieses Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht Das, was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon Das mit beschreibt, was man darauf vorgestellet sieht, so beschreibt er es doch nur als ein Theil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmet hätte, so würde Dieses eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern Das, was diese Gruppe vorstellet, nachgeahmet, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmet er ihre Nachahmungen nach, und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indeß Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen; so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern über Dinge, welche nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werks. Spence schrieb seinen Polymetis[1] mit

---

[1] Die erste Ausgabe ist von 1747; die zweite von 1755 und führet den Titel: **Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Romans Poets, and the Remains of the ancient Artists, being on Attempt to illustrate them mutually from**

vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber demohngeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt,

(Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas)

[So hast du nicht, o römischer Krieger, des glänzenden Blitzes
Strahlen zuerst, noch die röthlichen Schwingen am Schilde geführet.]

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmale erblicke[1]. Es kann sein, daß Mars in eben der schwebenden Stellung, in welcher ihn Addison über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte[2], auch von den alten Waffenschmieden

---

one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley. fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus diesem Werke gemacht hat, ist bereits mehr als Ein Mal gedruckt worden.

[1] Val. Flaccus lib. VI. v. 55. 56. Polymetis Dial. VI. p. 50.

[2] Ich sage: es kann sein. Doch wollte ich Zehne gegen Eins wetten, daß es nicht ist. — Juvenal redet von den ersten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Ueppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geschirr seines Pferdes und auf seine Waffen verwandte. (Sat. XI. v. 100—107.)

Tunc rudis et Grajus mirari nescius artes
Urbibus eversis praedarum in parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles.
Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

[Damals roh noch und fremd der Bewunderung griechischer Künste,
Wenn er die Städte zerstört, und der Beut Antheil ihm gewährte
Becher gepriesener Künstler, so brach entzwei sie der Krieger,
Daß sein Roß sich erfreute des Schmucks und der Helm in erhobnem
Bild das romulische Thier, Sanftmuth zu erzeigen getrieben
Durch die Geschicke des Reichs, und die Doppelquirinen im Felshang
Und des mit Schild und mit Speer wehrhaft herdräuenden Gottes
Nackte Figur darstellte dem Feind, der am Heile verzagte.]

auf den Helmen und Schilden vorgestellet wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte,

---

Der Soldat zerbrach die kostbarsten Becher, die Meisterstücke großer Künstler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu lassen, womit er seinen Helm ausschmückte. Alles ist verständlich, bis auf die letzten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein solches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beschreiben. So viel sieht man wohl, daß dieses Bild der Gott Mars sein soll; aber was soll das Beiwort pendentis, welches er ihm giebt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Glosse, die es durch quasi ad ictum se inclinantis erklärt. Lubinus meinet, das Bild sei auf dem Schilde gewesen, und da das Schild an dem Arme hänge, so habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein Dieses ist wider die Construction; denn das zu ostenderet gehörige Subjectum ist nicht miles sondern cassis. Britannicus will, Alles was hoch in der Luft stehe, könne hangend heißen, und also auch dieses Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar perdentis dafür lesen, um einen Gegensatz mit dem folgenden perituro zu machen, den aber nur sie allein schön finden dürften. Was sagt nun Addison bei dieser Ungewißheit? Die Ausleger, sagt er, irren sich alle, und die wahre Meinung ist ganz gewiß diese. (S. dessen Reisen deut. Uebers. S. 249.) „Da die römischen Soldaten sich nicht wenig auf den Stifter und kriegerischen Geist ihrer Republik einbildeten, so waren sie gewohnt, auf ihren Helmen die erste Geschichte des Romulus zu tragen, wie er von einem Gotte erzeugt und von einer Wölfin gesäuget worden. Die Figur des Gottes war vorgestellt, wie er sich auf die Priesterin Ilia, oder wie sie Andere nennen, Rhea Sylvia, herabläßt, und in diesem Herablassen schien sie über der Jungfrau in der Luft zu schweben, welches denn durch das Wort pendentis sehr eigentlich und poetisch ausgedruckt wird. Außer dem alten Basrelief beim Bellori, welches mich zuerst auf diese Auslegung brachte, habe ich seitdem die nämliche Figur auf einer Münze gefunden, die unter der Zeit des Antoninus Pius geschlagen worden.“ — Da Spence diese Entdeckung des Addison so außerordentlich glücklich findet, daß er sie als ein Muster in ihrer Art und als das stärkste Beispiel anführet, wie nützlich die Werke der alten Artisten zur Erklärung der klassischen römischen Dichter gebraucht werden können, so kann ich mich nicht enthalten, sie ein wenig genauer zu betrachten. (Polymetis Dial. VII. p. 77.) — Vors Erste muß ich anmerken, daß bloß das Basrelief und die Münze dem Addison wohl schwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, wenn er sich nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiasten, der in der letzten ohn einen Zeile anstatt fulgentis, venientis gefunden, die Glosse gelesen zu haben: Martis ad Iliam venientis ut concumberet. Nun nehme man aber diese Lesart des Scholiasten nicht an, sondern man nehme die an, welche Addison selbst annimmt, und sage, ob man sodann die geringste Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man sage, ob es nicht ein wahres Hysteron-

als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Räthsel für alle Ausleger gewesen. Mich dünkt

---

proteron von ihm sein würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und sodann erst von dem Abenteuer, dem sie ihr Dasein zu danken haben? Die Rhea ist noch nicht Mutter, und die Kinder liegen schon unter dem Felsen. Man sage, ob eine Schäferstunde wohl ein schickliches Emblema auf dem Helme eines römischen Soldaten gewesen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Ursprung seines Stifters stolz, Das zeigten die Wölfin und die Kinder genugsam; mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er Nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Ueberraschung der Rhea mag auf noch so viel alten Marmorn und Münzen zu finden sein, paßt sie darum auf das Stück einer Rüstung? Und welches sind denn die Marmor und Münzen, auf welchen sie Addison fand, und wo er den Mars in dieser schwebenden Stellung sahe? Das alte Basrelief, worauf er sich beruft, soll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches seine Sammlung der schönsten alten Basreliefs ist, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch sonst wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillschweigen übergeht. Alles kömmt also auf die Münze an. Nun betrachte man diese bei dem Addison selbst. Ich erblicke eine liegende Rhea; und da dem Stempelschneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichem Boden zu stellen, so stehet er ein wenig höher. Das ist es Alles; Schwebendes hat sie außer Diesem nicht das Geringste. Es ist wahr, in der Abbildung, die Spence davon giebt, ist das Schweben sehr stark ausgedrückt; die Figur fällt mit dem Obertheile weit vor, und man sieht deutlich, daß es kein stehender Körper ist, sondern daß, wenn es kein fallender Körper sein soll, es nothwendig ein schwebender sein muß. Spence sagt, er besitze diese Münze selbst. Es wäre hart, obschon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurtheil kann auch auf unsere Augen Einfluß haben; zudem konnte er es zum Besten seiner Leser für erlaubt halten, den Ausdruck, welchen er zu sehen glaubte, durch seinen Künstler so verstärken zu lassen, daß uns eben so wenig Zweifel desfalls übrig bliebe als ihm selbst. So viel ist gewiß, daß Spence und Addison eben dieselbe Münze meinen, und daß sie sonach entweder bei Diesem sehr verstellt, oder bei Jenem sehr verschönert sein muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieses vermeintliche Schweben des Mars. Diese nämlich, daß ein schwebender Körper ohne eine scheinbare Ursache, durch welche die Wirkung seiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit ist, von der man in den alten Kunstwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubet sich dieselben nie, sondern wenn ein Körper in der Luft hangen soll, so müssen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf Etwas zu ruhen scheinen, und sollte es auch nur eine bloße Wolke sein. Wenn Homer die Thetis von dem Gestade sich zu Fuß in den Olymp erheben läßt, *Την μεν ἀρ᾽*

selbst, daß ich die Stelle des Ovids, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

Aura — — — venias —
Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!
[Komm, willkommenes Lüftchen, —
— — — o erquicke mich, und spiel um den Busen!]

Ουλυμπονδε ποδες φερον (Iliad. Σ v. 148.), so versteht der Graf Caylus die Bedürfnisse der Kunst zu wohl, als daß er dem Maler rathen sollte, die Göttin so frei die Luft durchschreiten zu lassen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade p. 91.), so wie er sie ein ander Mal auf einen Wagen setzt (p. 131.), obgleich der Dichter das Gegentheil von ihr sagt. Wie kann es auch wohl anders sein? Ob uns schon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menschlichen Figur denken läßt, so hat er doch alle Begriffe eines groben und schweren Stoffes davon entfernet, und ihren menschenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn von den Gesetzen unserer Bewegung ausnimmt. Wodurch aber könnte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menschen so vorzüglich unterscheiden, daß unser Auge nicht beleidiget würde, wenn es bei der Einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände als bei der andern? Wodurch anders als durch verabredete Zeichen? In der That sind ein Paar Flügel, eine Wolke auch nichts Anders als dergleichen Zeichen. Doch von Diesem ein Mehreres an einem andern Orte. Hier ist es genug, von den Vertheidigern der Addisonschen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die so frei und bloß in der Luft hange. Sollte dieser Mars die einzige in ihrer Art sein? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umstand überliefert, der ein dergleichen Schweben in diesem Falle nothwendig macht? Beim Ovid (Fast. lib. 1.) läßt sich nicht die geringste Spur davon entdecken. Vielmehr kann man zeigen, daß es keinen solchen Umstand könne gegeben haben. Denn es finden sich andere alte Kunstwerke, welche die nämliche Geschichte vorstellen, und wo Mars offenbar nicht schwebet, sondern gehet. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. I. p. 183.), das sich, wenn ich nicht irre, zu Rom in dem Palaste der Mellini befindet. Die schlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert sich ihr mit leisen Schritten, und mit der bedeutenden Zurückstreckung der rechten Hand, mit der wir Denen hinter uns entweder zurückzubleiben oder sachte zu folgen befehlen. Es ist vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erscheinet, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öftrer berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen kopieret, als daß es auch nicht hier könnte geschehen sein, wo der Stempelschneider den Ausdruck der zurückgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und sie daher besser mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles Dieses nun zusammengenommen, wie viel Wahrscheinlich-

und seine Procris diese Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde, wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte personifieret und eine Art weiblicher Sylphen unter dem Namen Aurae verehret haben [1]. Ich gebe es zu, daß wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermes-

---

keit bleibet dem Addison noch übrig? Schwerlich mehr, als so viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine bessere Erklärung, wenn diese Nichts taugt? Es kann sein, daß sich schon eine bessere unter den vom Addison verworfenen Erklärungen findet. Findet sich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters ist verdorben: sie mag es bleiben. Und sie wird es bleiben, wenn man auch noch zwanzig neue Vermuthungen darüber auskramen wollte. Dergleichen könnte z. E. diese sein, daß pendentis in seiner figürlichen Bedeutung genommen werden müsse, nach welcher es so viel als ungewiß, unentschlossen, unentschieden heißt. Mars pendens wäre alsdenn so viel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt, sagt Servius (ad v. 118. lib. XII. Aeneid.), Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. [Gemeinschaftliche Götter sind Mars, Bellona, Victoria, weil diese im Kriege beiden Theilen günstig sein können.] Und die ganze Zeile,

Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

[Und er des gemeinschaftlichen Gottes Bild dem bald sterbenden Feind zeige.]

würde diesen Sinn haben, daß der alte römische Soldat das Bildniß des gemeinschaftlichen Gottes seinem demohngeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt gewesen sei. Ein sehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eigenen Tapferkeit, als zur Frucht des parteiischen Beistandes ihres Stammvaters macht. Demohngeachtet: non liquet.

[1] „Ehe ich“, sagt Spence (Polymetis Dialogue XIII. p. 208.), „mit diesen Aurae, Luftnymphen, bekannt ward, wußte ich mich in die Geschichte von Cephalus und Procris beim Ovid gar nicht zu finden. Ich konnte auf keine Weise begreifen, wie Cephalus durch seine Ausrufung Aura venias, sie mochte auch in einem noch so zärtlichen schmachtenden Tone erschollen sein, Jemanden auf den Argwohn bringen können, daß er seiner Procris untreu sei. Da ich gewohnt war, unter dem Worte Aura Nichts als die Luft überhaupt oder einen sanften Wind insbesondere zu verstehen, so kam mir die Eifersucht der Procris noch weit ungegründeter vor, als auch die allerausschweifendste gemeiniglich zu sein pflegt. Als ich aber einmal gefunden hatte, daß Aura eben so wohl ein schönes junges Mädchen, als die Luft bedeuten könnte, so bekam die Sache ein ganz andres Ansehen, und die Geschichte dünkte mich eine ziemlich vernünftige Wendung zu bekommen.“ Ich will den Beifall, den ich dieser Entdeckung, mit der sich Spence so sehr schmeichelt, in dem Texte ertheile, in der Note nicht wieder zurücknehmen. Ich kann aber doch nicht unangemerkt lassen, daß auch ohne sie die Stelle des

säule vergleicht, man das Aehnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter Pfeiler ist, der bloß das Haupt höchstens mit dem Rumpfe des Gottes trägt und, weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erwecket [1]. — Erläuterungen von dieser Art sind nicht

---

Dichters ganz natürlich und begreiflich ist. Man darf nämlich nur wissen, daß Aura bei den Alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus (Dionys. lib. XLVIII.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil sie sich einer männlichern Schönheit rühmte, als selbst der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermessenheit schlafend den Umarmungen des Bacchus Preis gegeben ward.

[1] Juvenalis satyr. VIII. v. 52—55.

— — — — At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae;
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

[— — — — Doch du
Nichts wie des Cecrops Stamm, gleichst völlig dem Rumpfe der Herme,
Denn Nichts hast Du vor solcher voraus Auszeichnendes, als daß
Jene von Marmor träget das Haupt, Deins aber beseelt ist.]

Wenn Spence die griechischen Schriftsteller mit in seinen Plan gezogen gehabt hätte, so würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte Aesopische Fabel beigefallen sein, die aus der Bildung einer solchen Hermessäule ein noch weit schöneres und zu ihrem Verständnisse weit unentbehrlicheres Licht erhält als diese Stelle des Juvenals. „Merkur", erzählet Aesopus, „wollte gern erfahren, in welchem Ansehen er bei den Menschen stünde. Er verbarg seine Gottheit und kam zu einem Bildhauer. Hier erblickte er die Statue des Jupiters, und fragte den Künstler, wie theuer er sie halte? Eine Drachme, war die Antwort. Merkur lächelte; und diese Juno? fragte er weiter. Ohngefähr eben so viel. Indem ward er sein eigenes Bild gewahr, und dachte bei sich selbst: Ich bin der Bote der Götter; von mir kömmt aller Gewinn; mich müssen die Menschen nothwendig weit höher schätzen. Aber hier dieser Gott? (Er wies auf sein Bild.) Wie theuer möchte wohl Der sein? Dieser? antwortete der Künstler. O, wenn ihr mir jene Beide abkauft, so sollt ihr Diesen oben drein haben." Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kannte ihn nicht, und konnte also auch nicht die Absicht haben, seine Eigenliebe zu kränken, sondern es mußte in der Beschaffenheit der Statuen selbst gegründet sein, warum er die letztere so geringschätzig hielt, daß er sie zur Zugabe bestimmte. Die geringere Würde des Gottes, welchen sie vorstellte, konnte dabei Nichts thun, denn der Künstler schätzet seine Werke nach der Geschicklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit, welche sie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werthe der Wesen, welche sie ausdrücken.

zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit nothwendig, noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, demzufolge sich auch Uebereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull die Gestalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmet; glänzendes Weiß und Purpurröthe mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführet wird; — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? Echions nova nupta verecundia notabilis [durch Schamhaftigkeit bemerkenswerthe Neuvermählte] mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausend Mal sein kopieret worden, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen als in der Nachahmung des Malers? [1] Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse er-

---

Die Statue des Merkurs mußte weniger Geschicklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, wenn sie weniger kosten sollte, als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und so war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Person dieser Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein schlechter viereckigter Pfeiler, mit dem bloßen Brustbilde desselben. Was Wunder also, daß sie oben drein gehen konnte? Merkur übersah diesen Umstand, weil er sein vermeintliches überwiegendes Verdienst nur allein vor Augen hatte, und so war seine Demüthigung eben so natürlich als verdient. Man wird sich vergebens bei den Auslegern und Uebersetzern und Nachahmern der Fabeln des Aesopus nach der geringsten Spur von dieser Erklärung umsehen; wohl aber könnte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es sich der Mühe lohnte, die das Märchen geradezu verstanden, Das ist, ganz und gar nicht verstanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung annimmt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben. Was sonst in dieser Fabel anstößig sein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künstler seinem Jupiter setzet. Für eine Drachme kann ja wohl auch kein Töpfer eine Puppe machen. Eine Drachme muß also hier überhaupt für etwas sehr Geringes stehen. (Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt. p. 70.)

[1] Tibullus Eleg. 4. lib. III. Polymetis Dial. VIII. p. 84.

hitztes Gesicht roth, brennend nennt, mußte er erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hitze röthet?[1] Oder wenn Lucrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibet, und sie mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde in ihrer natürlichen Ordnung vorüber führet, war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebet, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Procession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstracta zu wirklichen Wesen zu machen?[2] Oder

[1] Statius lib. I. Sylv. 5. v. 8. Polymetis Dial. VIII. p. 81.

[2] Lucretius de R. N. lib. V. v. 736—747.

It Ver, et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.

[Lenz und Venus erscheint, und des Lenzes Verkünder, der Zephyr,
Schreitet gefiedert voran; ihn begleitet Flora die Mutter,
Welche die Trift bestreut mit lieblichen Farben und Düften.
Ihnen folget darauf der trockene Sommer; zur Seite
Ihm die bestäubete Ceres und Hauch der etesischen Winde.
Nachher schreitet Autumnus, und mit ihm Evius Evan;
Ungewitter folgen darauf, und die Wind und die Stürme,
Hoch herdonnernd Volturnus, der blitzeschleudernde Auster.
Bruma bringet zuletzt den Schnee, und die starrende Kälte;
Und der Winter erfolgt und der zähneklappernde Eisfrost.]

Spence erkennet diese Stelle für Eine von den schönsten in dem ganzen Gedicht des Lucrez. Wenigstens ist sie Eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheinet nach einer alten Procession der vergötterten Jahreszeiten nebst ihrem Gefolge gemacht zu sein. Und warum Das? „Darum", sagt der Engländer, „weil bei den Römern ehedem dergleichen Processionen mit ihren Göttern überhaupt eben so gewöhnlich waren, als noch itzt in gewissen Ländern die Processionen sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellet; und weil hiernächst alle Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Procession recht sehr wohl passen." (Come in very aptly, if applied to a procession.) Treffliche Gründe! Und wie Vieles wäre gegen den letzten noch einzuwenden! Schon die Beiwörter,

Virgils pontem indignatus Araxes, dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielet hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellet wird? [1] — Was sollen wir mit dergleichen Erläuterungen, die aus der klärsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigenthümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel, und den klassischen Schriftstellern weit nachtheiliger geworden ist, als ihnen die wäßrigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedaure ich, daß Spencen selbst Addison hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntniß der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle eben so wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist [2].

VIII.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe.

---

welche der Dichter den personifierten Abstrakten giebt, Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans, [der trockne Sommer, die bestäubete Ceres, der hochherdonnernde Volturnus, der blitzeschleudernde Auster, der zähneklappernde Eisfrost,] zeigen, daß sie das Wesen von ihm und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisieren müssen. Spence scheinet übrigens, auf diesen Einfall von einer Procession durch Abraham Preigern gekommen zu sein, welcher in seinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters sagt: Ordo est quasi Pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc. [Es ist eine Ordnung wie in einem feierlichen Zuge, der Frühling und Venus, Zephyr und Flora u. s. w.] Allein dabei hätte es auch Spence nur sollen bewenden lassen. Der Dichter führet die Jahreszeiten gleichsam in einer Procession auf; Das ist gut. Aber er hat es von einer Procession gelernt, sie so aufzuführen; Das ist sehr abgeschmackt.

[1] Aeneid. Lib. VIII. v. 725. Polymetis Dial. XIV. p. 230.

[2] In verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gesprächs über die alten Münzen.

Er glaubet, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen, daran scheinet er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistentheils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt[1]. Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwohnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürliche Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

> — Tibi, cum sine cornibus adstas
> Virgineum caput est: — —
> [— Du hast, wenn ohne Gehörne du dastehst,
> Ein jungfräuliches Haupt —]

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid[2]. Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen, und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestiget waren, wie man an einem Kopfe in dem königlichen Kabinet zu Berlin sehen kann[3]. Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkömmt als die Hörner, ob es ihm schon als seinem Erfinder von den Dichtern eben so oft beigeleget wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes; dem Künstler

---

[1] Polymetis Dial. IX. p. 129.
[2] Metamorph. lib. IV. v. 19. 20.
[3] Begeri Thes. Brandenb. Vol. III. p. 242.

hingegen wurden sie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen, und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen Biformis, Διμορφος, [zweigestaltig] hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß die Künstler diejenige von seiner Gestalt am Liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am Meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence[1]. Er antwortet: Es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel Nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: Arbeiteten diese gemeinen Leute vor ihren Kopf, oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Stunden die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrentheils geborne Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblicke eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten sollte. Spence siehet sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es Ein Mal für alle Mal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung Nichts gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte[2]. Folglich müssen die Dichter gefehlt haben. „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack und ihre schlechte Beurtheilungskraft. Bei den Dichtern aus einer bessern Zeit wird man dergleichen Verstoßungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden[3]."

So Etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indeß mich weder des Statius noch des

---

[1] Polymetis Dial. VI. p. 63.

[2] Polymetis Dialogue XX. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

[3] Polymetis Dial. VII. p. 74.

Valerius in diesem Fall annehmen, sondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellet, sind nicht völlig eben dieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifierte Abstracta, die beständig die ähnliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekten haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer Nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche, als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus, von Rache und Wuth getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe als Liebe zürnet nie, rächet sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abscheus eben so fähig sein muß als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wuth entbrennet, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzet.

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken die Venus oder jede andere Gottheit außer ihrem Charakter als ein wirklich handelndes Wesen so gut wie der Dichter einführen kann. Aber alsdenn müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbare Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne die göttlichen Waffen; diese Handlung kann der Künstler sowohl als der Dichter vorstellen. Hier hindert ihn Nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen, vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt mit fleckigten Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift, ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt; so ist Das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch Nichts in diesem Augenblicke kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den

Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus:

— — Neque enim alma videri
Iam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas; pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam[1].

[— — Denn nicht reizend zu scheinen
Ist sie begierig; noch knüpft mit gedrehetem Gold sie das Haupthaar,
Selbst die göttliche Brust ist entblößt; wild scheint sie und schrecklich;
Auch die Wangen sind bleich; und sie ist mit der tönenden Fackel
Und dem schwarzen Gewand ganz ähnlich den stygischen Jungfraun.]

Eben Dieses thut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et saeva formidine cuncta replerit
Limina[2]. —

[Paphos, das alte, verlassend, mit seinen hundert Altären,
Hat sie, an Haar und Gesicht verändert, den zaubrischen Gürtel,
Sagt man, gelöset, und weit die idalischen Tauben entfernet;
Einige sagten sogar, es habe im nächtlichen Dunkel,
Andere Feuer schwingend und größere Pfeile, die Göttin
Mit den Erinnen vereinet die Hochzeitsbetten umflogen,
Habe darauf mit verschlungenen Schlangen der Häuser geheimste
Zimmer, so auch mit rasender Furcht die sämmtlichen Schwellen
Angefüllt. —]

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzet das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern, und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen zwei Erscheinungen in Eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus, nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet, von keinem azurnen Gewande umflattert, ohne ihren Gürtel, mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet, in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner auch darum der Dichter enthalten? Wenn

---

[1] Argonaut. Lib. II. v. 102—106.
[2] Thebaid. Lib. V. v. 61—64.

die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will, so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester, und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

Wenn man in einzeln Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie Beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipile ihren Vater unter der Gestalt des Gottes rettete[1], mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen

---

[1] Valerius Flaccus Lib. II. Argonaut. v. 263—273.

Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyaei
Induit, et medium curru locat; aeraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus;
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

[Und sie schmückt mit dem Kranz und dem Haar und den Kleidern des Bacchus
Jetzt den Vater und setzet ihn dann auf den Wagen und ringsum
Stellt sie Becken und Trommeln und Kisten voll heimlicher Schrecken.
Sie selbst schlingt wie die Priester um Brust und Glieder den Epheu,
Und sie schwinget den rebenumrankten Speer durch die Lüfte,
Rückwärts schaund, ob verschleiert der Vater die grünenden Zügel
Halte, und ob die Hörner entschwellen der schneeigen Mitra,
Ob der heilge Pokal an Bacchus erinnre.]

Das Wort tumeant [entschwellen] in der letzten ohn einen Zeile scheinet übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bacchus nicht so klein gemacht, als sich Spence einbildet.

Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden[1], so ist Dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehret worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wuth der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christenthums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indeß unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der Einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles Andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdienet diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst Willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne gesetzt, oder aus Nachsicht für die Kunst und den feinern Geschmack des Jahrhunderts von Jenem so viel nachgelassen habe, daß Dieses allein zu herrschen scheinen können.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn Jener nach

---

[1] Der sogenannte Bacchus in dem Mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon Suppl. aux Ant. T. I. p. 254) hat kleine aus der Stirne hervorsprossende Hörner; aber es giebt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That sind solche natürliche Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt, und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Thier ertheilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube einem Begleiter des Weingottes anständiger als dem Gotte selbst. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen sagt (Protrept. p. 48. Edit. Pott.): *Εβουλετο δε και Αλεξανδρος Αμμωνος ὑιος εἰναι δοκειν, και κερασφερος ἀναπλαττεσθαι προς των ἀγαλματοποιων, το καλον ʼανθρωπον ὑβρισαι σπευδων κερατι.* Es war Alexanders ausdrücklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorstellen sollte: er war es gern zufrieden, daß die menschliche Schönheit in ihm mit Hörnern beschimpft ward, wenn man ihn nur eines göttlichen Ursprungs zu sein glaubte.

seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst behauptet, daß Dieses oder Jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht, so wird Dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache, von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Aergernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden[1].

---

[1] Als ich oben behauptete, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als Einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht gewesen sind. In dem zu Cerynea fand Pausanias dergleichen von Holz; sie waren weder groß, noch sonst besonders merkwürdig; es schien, daß die Kunst, die sich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildsäulen ihrer Priesterinnen, die in der Halle des Tempels standen, einbringen wollen, als welche von Stein und von sehr schöner Arbeit waren (Pausanias Achaic. cap. XXV. p. 587. Edit. Kuhn.) Ich hatte eben so wenig vergessen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekannt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu sehen glaube (Dissertat. sur les Furies par Bannier, Mémoires de l'Académie des Inscript. T. V. p. 48.). Auch sogar die Urne von hetrurischer Arbeit beim Gorius (Tabl. 151. Musei Etrusci), auf welcher Orestes und Pylades erscheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fackeln zusetzen, war mir nicht unbekannt. Allein ich redete von Kunstwerken, von welchen ich alle diese Stücke ausschließen zu können glaubte. Und wäre auch das letztere nicht sowohl als die übrigen davon auszuschließen, so dient es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu bestärken, als zu widerlegen. Denn so wenig auch die hetrurischen Künstler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, so scheinen sie doch auch die Furien nicht sowohl durch schreckliche Gesichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attributa ausgedrückt zu haben. Diese stoßen mit so ruhigem Gesichte dem Orestes und Pylades ihre Fackeln unter die Augen, daß sie fast scheinen, sie nur im Scherze erschrecken zu wollen. Wie fürchterlich sie dem Orestes und Pylades vorgekommen, läßt sich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien selbst abnehmen. Es sind also Furien, und sind auch keine; sie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Verstellung von Grimm und Wuth, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt sind; nicht mit der Stirne, die, wie Catull sagt, expirantis praeportat pectoris iras [der aushauchenden Brust Zorn trägt]. — Noch kürzlich glaubte Herr Winkelmann auf einem Carniole in dem Stoßischen Kabinette eine Furie im Laufe mit fliegendem Rocke und Haaren und einem Dolche in der Hand gefunden zu haben (Bibliothek der sch. Wiss. V. Band S. 30). Der Herr von Hagedorn

Gegentheils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence giebt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehret worden, und Dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß Alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta, sondern eine Vestalin vorstelle[1]. Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifieren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehret ward? Denn Spence begehet dabei noch diesen Fehler, daß er Das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt[2], auf alle Tempel dieser

---

rieth hierauf auch den Künstlern schon an, sich diese Anzeige zu Nutze zu machen, und die Furien in ihren Gemälden so vorzustellen. (Betrachtungen über die Malerei, S. 222.). Allein Herr Winkelmann hat hernach diese seine Entdeckung selbst wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anstatt mit Fackeln, auch mit Dolchen von den Alten bewaffnet worden. (Descript. des Pierres gravées p. 84.) Ohne Zweifel erkennt er also die Figuren auf Münzen der Städte Lyrba und Massaura, die Spanheim für Furien ausgiebt (Les Césars de Julien, p. 44.), nicht dafür, sondern für eine Hecate triformis [dreigestaltige]; denn sonst fände sich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führet, und es ist sonderbar, daß eben diese auch in bloßen ungebundenen Haaren erscheint, die an den andern mit einem Schleier bedeckt sind. Doch gesetzt auch, es wäre wirklich so, wie es dem Herrn Winkelmann zuerst vorgekommen, so würde es auch mit diesem geschnittenen Steine eben die Bewandtniß haben, die es mit der Hetrurischen Urne hat, es wäre denn, daß sich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Gesichtszüge erkennen ließen. Ueberdem gehören auch die geschnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Siegel, schon mit zur Bildersprache, und ihre Figuren mögen öfterer eigensinnige Symbola der Besitzer als freiwillige Werke der Künstler sein.

[1] Polymetis Dial. VII. p. 81.

[2] Fast. lib. VI. v. 295—98.

Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec ignis, habet.

Göttin ohne Unterschied und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnet. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehret ward, so ward sie nicht überall verehret, so war sie selbst nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder thierischer Gestalt vorgestellet wissen, und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehret uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben[1]. Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Pontificis Vestae [Priesters

---

[Thöricht wähnet' ich lang, es geb auch Bilder der Vesta;
Keines, bemerkt' ich bald, fasse der Kuppel Gewölb.
Hier im Tempel verbirgt sich nimmer verlöschendes Feuer,
Weder von Vesta, noch auch zeigt sich vom Feuer ein Bild.]

Ovid redet nur von dem Gottesdienste der Vesta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daselbst erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259. 260.) sagt:

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit.

[Stifter war Er, der so sanfte, der Götter verehrende König,
Frömmer war Keiner, den je trug das Sabinische Land.]

[1] Fast. libr. III. v. 45. 46.

Sylvia fit mater: Vestae simulacra feruntur
Virgineas oculis opposuisse manus.

[Nun war Silvia Mutter. Es deckten die Bilder der Vesta
Mit jungfräulicher Hand, heißt es, die Augen sich zu.]

Auf diese Weise hätte Spence den Ovid mit sich selbst vergleichen sollen. Der Dichter redet von verschiednen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward sie in Italien unter persönlichen Vorstellungen verehret, so wie sie in Troja war verehret worden, von wannen Aeneas ihren Gottesdienst mit herüber gebracht hatte.

— — Manibus vittas, Vestamque potentem
Aeternumque adytis effert penetralibus ignem:

[— — Trägt mit den Binden zugleich die gewaltige Vesta,
Und ihr ewiges Feuer aus unzugänglichen Kammern;]

sagt Virgil von dem Geiste des Hektors, nachdem er dem Aeneas zur Flucht gerathen. Hier wird das ewige Feuer von der Vesta selbst oder ihrer Bildsäule ausdrücklich unterschieden. Spence muß die römischen Dichter zu seinem Behufe doch noch nicht aufmerksam genug durchgelesen haben, weil ihm diese Stelle entwischt ist.

der Vesta] gedacht wird[1]. Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward[2]. Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo neben der Statue des Friedens[3]. Die Jasseer rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle[4]. Plinius gedenkt einer sitzenden von der Hand des Scopas, die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand[5]. Zugegeben, daß es uns itzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweiset Dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die Eine als für die Andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum, welches ihr Codinus beileget, kömmt ihr vielleicht nur als der Erde zu, oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sah[6].

---

[1] Lipsius de Vesta et Vestalibus, cap. 13.

[2] Pausanias Corinth. cap. XXXV. p. 198. Edit. Kuhn.

[3] Idem Attic. cap. XVIII. p. 41.

[4] Polyb. Hist. libr. XVI. § 11. Op. T. II. p. 443. Edit. Ernest.

[5] Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 727. Edit. Hard. Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis. [Scopas machte eine berühmte sitzende Vesta in den Servilianischen Gärten.] Diese Stelle muß Lipsius in Gedanken gehabt haben, als er (De Vesta cap. 3.) schrieb: Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit a stabilitate. [Plinus zeigt, daß die Vesta wegen ihrer Beständigkeit gewöhnlich sitzend abgebildet wurde.] Allein was Plinius von einem einzelnen Stücke des Scopas sagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben sollen. Er merkt selbst an, daß auf den Münzen die Vesta eben so oft stehend als sitzend erscheine. Allein er verbessert dadurch nicht den Plinius, sondern seine eigene falsche Einbildung.

[6] Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit Venet. p. 12. *Την γην λεγουσιν Εστιαν, και πλαττουσια αὐτην γυναικα, τυμπανον βασαζουσαν, ἐπειδη τους ἀνεμους ἡ γη ὑφ᾽ ἑαυτην συγκλειει.* [Die Erde nennt man Hestia, und man bildet sie als ein Weib mit einem Tympanum in der Hand, weil die Erde die Winde in sich selber einschließt.] Suidas aus ihm, oder Beide aus einem Aeltern, sagt unter dem Worte *Εστια* eben Dieses. „Die Erde wird unter dem Namen Vesta als eine Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil sie die Winde in sich verschlossen hält." Die Ursache ist ein wenig abgeschmackt. Es würde sich eher haben hören lassen, wenn er gesagt hätte, daß ihr deswegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Theil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme, *σχημα αυτης τυμπανοειδες εἶναι.* (Plutarchus de placitis Philos. cap. 10. id. de

X.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeiget, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft", sagt er, „so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte."[1]

Was heißt Das Anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen;

> Ipsa diu positis lethum praedixerat astris
> Uranie[2] —

> [Doch es hatte Urania längst aus der Sterne Berechnung
> Tod ihm verkündet]

warum soll er in Rücksicht auf den Maler dazusetzen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch

---

facie in orbe Lunae.) Wo sich aber Codinus nur nicht entweder in der Figur, oder in dem Namen, oder gar in beiden geirret hat. Er wußte vielleicht, was er die Vesta tragen sah, nicht besser zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und konnte sich nichts Anders dabei gedenken, als das Instrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

> Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
> Agricolae —

> [Dorther Speichen ins Rad und dorther Rollen der Lastfuhr
> Kündet der ländliche Mann.]

(Virgilius Georgic. lib. II. v. 444.) Und einem solchen Rade scheinet mir Das, was sich an der Vesta des Fabretti zeiget (Ad Tabulam Iliadis p. 334.), und dieser Gelehrte für eine Handmühle hält, sehr ähnlich zu sein.

[1] Polymetis Dial. VIII. p. 91.

[2] Statius Theb. VIII. v. 551.

zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio des Türken aus Mangel der Stimme unter sich erfunden haben?

Eben dieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten[1]. „Es verdienet angemerkt zu werden", sagt er, „daß die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rathe ziehen[2]. — Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigen Ansehen sehr wenig." —

Wenn der Dichter Abstrakta personifieret, so sind sie durch den Namen, und durch Das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisieret.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifierten Abstractis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas Anders sind und etwas Anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand, eine andere an eine Säule gelehnet, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter sind keine allegorische Wesen, sondern bloß personifierte Abstracta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Noth erfunden. Denn er kann sich durch nichts Anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Noth treibet, warum soll sich Das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Noth Nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdient den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichthume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern auszieret, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Wesen. Bedienet sich aber

---

[1] Polym. Dial. X. p. 137.

[2] Ibid. p. 134.

der Dichter dieser malerischen Ausstaffierungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewähret ist, so ist die geflissentliche Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am Besten verstehen, verstehen sich meistentheils auf das Hauptwerk am Wenigsten, nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen, und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisieren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstracta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigeleget werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnet, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkans sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen zum Unterschiede jener allegorischen die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Aehnliches[1].

---

[1] Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Nothwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichste Gemälde bei allen alten Dichtern ist: (Lib. I. Od. 35.)

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
Gestäns ahenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum —

[Vor Dir beständig gehet der grause Zwang,
Der starke Balkennägel und Keile trägt
In eherner Hand, auch ernster Klammern
Nicht und geschmolzenes Bleis ermangelt —]

man mag, sage ich, in diesem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei, für Mittel der Befestigung oder für Werkzeuge der Bestrafung annehmen so gehören sie doch immer mehr zu den

XI.

Auch der Graf Caylus scheinet zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attri-

---

poetischen als allegorischen Attributen. Aber auch als solche sind sie zu sehr gehäuft, und die Stelle ist eine von den frostigsten des Horaz. Sanadon sagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail serait plus beau sur la toile que dans une ode héroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le Poëte ait eu besoin de ce correctif. [„Ich wage zu behaupten, daß dieses Gemälde in seiner Ausführung des Einzelnen sich auf der Leinwand besser ausnehmen würde als in einer heroischen Ode. Ich kann dieses galgenmäßige Geräthe von Nägeln, Keilen, Klammern und geschmolzenem Blei nicht leiden. Ich habe geglaubt, die Uebersetzung davon befreien zu müssen, indem ich die allgemeinen Gedanken an die Stelle der speciellen setzte. Schade, daß der Dichter dieser Verbesserung bedurfte." Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl, nur der Grund, womit er es bewähren will, ist nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attributa ein attirail patibulaire [galgenmäßiges Geräthe] sind; denn es stand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräthe in die festesten Bindemittel der Baukunst zu verwandeln; sondern, weil alle Attributa eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht sind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten sollten, wenn man sie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anstrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig sind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Versehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vortheilhaftesten Begriff erwecken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorstellten. (Dial. X. p. 145.) „Die Römer", sagt er, „nannten sie Fides; und wenn sie sie Sola Fides nannten, so scheinen sie den hohen Grad dieser Eigenschaft, den wir durch grundehrlich (im Englischen downright honesty) ausdrücken, darunter verstanden zu haben. Sie wird mit einer freien offenen Gesichtsbildung und in Nichts als einem dünnen Kleide vorgestellet, welches so fein ist, daß es für durchsichtig gelten kann. Horaz nennet sie daher, in einer von seinen Oden dünnbekleidet, und in einer Andern durchsichtig." In dieser kleinen Stelle sind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erstlich ist es falsch, daß Sola ein besonderes Beiwort sei, welches die Römer der Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er desfalls zum Beweise anführt (Lib. I. § 21. Lib. II. § 3.) bedeutet es weiter Nichts, als was es überall bedeutet, die Ausschließung alles Uebrigen. In der Einen Stelle scheinet den Criticis das soli sogar

buten ausschmücken solle[1]. Der Graf verstand sich besser auf die Malerie als auf die Poesie.

---

verdächtig, und durch einen Schreibfehler, der durch das gleich daneben stehende solenne veranlasset worden, in den Text gekommen zu sein. In der andern aber ist nicht von der Treue, sondern von der Unschuld, der Unsträflichkeit, Innocentia, die Rede. Zweitens: Horaz soll in einer seiner Oden der Treue das Beiwort: dünnbekleidet geben, nämlich in der oben angezogenen fünfunddreißigsten des ersten Buchs:

Te spes, et albo rara fides colit
Velata pànno.
[Dich ehret Hoffnung, seltene Treue dich,
Die weiß umhüllte.]

Es ist wahr, rarus heißt auch dünne; aber hier heißt es bloß selten, was wenig vorkömmt, und ist das Beiwort der Treue selbst, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde Recht haben, wenn der Dichter gesagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte soll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchsichtig nennen; um eben Das damit anzudeuten, was wir in unsern gewöhnlichen Freundschaftsversicherungen zu sagen pflegen: ich wünschte, Sie könnten mein Herz sehen. Und dieser Ort soll die Zeile der achtzehnten Ode des ersten Buchs sein:

Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.

[Unddie das Geheimniß ausplaudernde Treue, durchsichtiger als Glas.] Wie kann man sich aber von einem bloßen Worte so verführen lassen? Heißt denn Fides arcani prodiga die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr die Treulosigkeit? Von Dieser sagt Horaz, und nicht von der Treue, daß sie durchsichtig wie Glas sei, weil sie die ihr anvertrauten Geheimnisse eines Jeden Blicke bloßstellet.

[1] Apollo übergiebt den gereinigten und balsamierten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen (Il. π. v. 681. 682.)

Πεμπε δε μιν πομποισιν ἁμα κραιπνοισι φερεσθαι
Υπνῳ και Θανατῳ διδυμαοσιν.

[Denn ihn wegzutragen vertraut er den schnellen Geleitern,
Beiden, dem Tod und dem Schlaf, den Zwillingen.]

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: il est fâcheux, qu'Homère ne nous ait rien laissé sur les attributs qu'on donnait de son tems au sommeil; nous ne connaissons, pour caractériser ce Dieu que son action même, et nous le couronnons de pavots. Ces idées sont modernes; la première est d'un médiocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, où même les fleurs me paroissent déplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. [Es ist unangenehm, daß Homer uns Nichts über die Attribute berichtet hat, die man zu seiner Zeit dem Schlafe gab; wir kennen, um diesen Gott charakteristisch darzustellen, nur seine Thätigkeit und wir bekränzen ihn mit Mohn. Diese Ideen sind modern; die erste leistet zwar einen mäßigen Dienst, kann aber im gegenwärtigen Falle nicht angewendet werden, ja es scheinen mir sogar die

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblichern Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste zu besserer Erwägung hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser

---

Blumen nicht an ihrer Stelle, namentlich für eine Gestalt, die mit dem Tode in eine Gruppe vereinigt ist.] (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume, à Paris 1757. 8.) Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zierrathen verlangen, die am Meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attributa, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei Weitem nicht so vollkommen charakterisieret, bei Weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attributa entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter sich vorgestellet, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis ruhten sie Beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der Eine weiß, der Andere schwarz; Jener schlief, Dieser schien zu schlafen; Beide mit übereinander geschlagenen Füßen. Denn so wollte ich die Worte des Pausanias (Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuhn.): ἀμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας, lieber übersetzen, als mit krummen Füßen, oder wie es Gedoin in seiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits [mit krummen Füßen]. Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Uebereinander geschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (Raccol. Pl. 151.) liegt nicht anders. Die neuen Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten miteinander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein worden, den Tod als ein Skelet, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelet vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier rathen müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheinet sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine Andere, mit Blumen gekrönet, nicht wohl gruppieren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig sein können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der herzoglichen Gallerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelet vorstellet, das mit dem Einen Arme auf einem Aschenkruge ruhet (Spence's Polymetis, Tab. XLI.) eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht.

zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen, noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von den Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommener ihm die Ausführung gelingen müsse, je genauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein Das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte, würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kömmt es, daß wir dem Künstler Nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter Nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrücket?

Die Ursache scheinet diese zu sein. Bei dem Artisten dünket uns die Ausführung schwerer als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünket uns gegen die Erfinduug das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnet, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgehet. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der Einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomsons eine

schöne Landschaft darstellet, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur kopieret. Dieser siehet sein Urbild vor sich; Jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubet. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes, Jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sahe, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhange, so ward es ihm gleich viel, ob jene alt oder neu, Ein Mal oder unzählig Mal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem Andern zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische eintheilen, so geht doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck[1]. Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern einzelner Theile und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anrieth:

— — — Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus[2].
[— — — Kannst auch
Iliums Heldengesang viel eher ausdehnen in Akte,
Als was noch Niemand kund that, allererst zu verkünden!]

Anrieth, sage ich, aber nicht befahl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher, aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren. Diesen Vortheil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht

---

[1] Betrachtungen über die Malerei, S. 159 u. f.

[2] **Ad Pisones v. 128—130.**

fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf Eins seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hanget die größte Wirkung ab, und wenn uns dieser zu mühsamen Nachsinnen und Rathen nöthiget, so erkaltet unsere Begierde gerühret zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh ihm, wann er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar Nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man Beides zusammen; Einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das Vornehmste bei Weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Theiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordere, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was Anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unseres Vergnügens zu sein scheinet, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch, so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig sein, der die alten Vorwürfe wieder ins Gedächtniß brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo Andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels Zeiten anstatt des Ovids den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise, und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um Das zu sein, was es sein soll.

Protogenes hatte die Mutter des Aristoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte.

Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rath eine bloße Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfniß der Kunst erwog, Allen verständlich zu sein, rieth er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraus sehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rathe zu folgen: impetus animi, sagt Plinius, et quaedam artis libido [1], ein gewisser Uebermuth der Kunst, eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz anderen Vorwürfen. Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus [2], einer Cydippe und Dergleichen, von welchen man itzt auch nicht einmal mehr errathen kann, was sie vorgestellet haben.

---

[1] Lib. XXXV. sect. 36. p. 700. Edit. Hard.

[2] Richardson nennet dieses Werk, wenn er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerksamkeit des Betrachters durch Nichts, es möge auch noch so vortrefflich sein, von der Hauptfigur abgezogen werden müsse. „Protogenes", sagt er, „hatte in seinem berühmten Gemälde Jalysus ein Rebhuhn mit angebracht, und es mit so vieler Kunst ausgemalet, daß es zu leben schien, und von ganz Griechenland bewundert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachtheil des Hauptwerks, zu sehr an sich zog, so löschte er es gänzlich wieder aus." (Traité de la Peinture T. I. p. 46.) Richardson hat sich geirret. Dieses Rebhuhn war nicht in dem Jalysus, sondern in einem andern Gemälde des Protogenes gewesen, welches der ruhende oder müßige Satyr, Σατυρος ἀναπαυομενος, hieß. Ich würde diesen Fehler, welcher aus einer mißverstandenen Stelle des Plinius entsprungen ist, kaum anmerken, wenn ich ihn nicht auch beim Meursius fände (Rhodi lib. I. cap. 14. p. 38.): In eadem, tabula sc. in qua Ialysus, Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens. [Auf demselben Gemälde, auf welchem der Satyr Jalysus war, den man Anapauomenos nannte, Flöten haltend.] Desgleichen bei dem Herrn Winkelmann selbst. (Von der Nachahm. der Gr. W. in der Mal. und Bildh. S. 56.) Strabo ist der eigentliche Währmann dieses Histörchens mit dem Rebhuhne, und Dieser unterscheidet den Jalysus, und den an eine Säule sich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn saß, ausdrücklich. (Lib. XIV. p. 750. Edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (Lib. XXXV. sect. 36. p. 699.) haben Meursius und Richardson und Winkelmann deswegen falsch verstanden, weil sie nicht Acht gegeben, daß von zwei verschiedenen Gemälden daselbst die Rede ist: dem Einen, dessenwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es stand; und dem andern, welches Protogenes während dieser Belagerung malte. Jenes war der Jalysus, und dieses der Satyr.

XII.

Homer bearbeitete eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen, sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist Alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Handlungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen Theil nehmen, nicht angiebt und vielleicht nicht angeben kann, wie die letztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht nothwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß nothwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre mit dem Buche in der Hand noch endlich abzuhelfen. Das Schlimmste dabei ist nur Dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen, zugleich alle die charakterischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebet.

Z. E. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner getheilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so gehet bei dem Dichter[1] dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß, und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene nothwendige Theile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich darneben hat, und dessen Unproportion gegen die höhern Wesen, diese höhern Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten Angriff waget, tritt zurück und faßet mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzet hatten.

---

[1] Iliad. Φ. v. 385.

Η δ' ἀναχασσαμενη λιθον ειλετο χειρι παχειῃ,
Κειμενον ἐν πεδιῳ, μελανα, τρηχυν τε, μεγαν τε,
Τον ῥ' ἀνδρες προτεροι θεσαν ἐμμεναι οὐρον ἀρουρης.
[Jene wich, und erhub mit nervichter Rechte den Feldstein,
Der dort lag im Gefilde, den dunkelen, rauhen und großen,
Den zur Grenze der Flur aufstelleten Männer der Vorzeit.]

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch Einmal so stark macht als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportioniert sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der drei Mal größer ist als ich, muß natürlicher Weise auch einen drei Mal größern Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entstehet eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Ueberlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Επτα δ' ἐπεσχε πελεθρα — —

„bedeckte sieben Hufen". Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger[1].

---

[1] Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem zwölften Buche (v. 158—185.) nachgeahmet, mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheinet nämlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegeneinander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter, und stieben wie Sand um sie her:

— — — Οι δε κολωνας
Χερσιν αποῤῥηξαντες ἀπ' οὐδεος Ιδαιοιο
Βαλλον ἐπ' ἀλληλους· αἱ δε ψαμαθοισι ὁμοιαι
Ρεια διεσκιδναντο· θεων περι δ' ἀσχετα γυια
Ρηγνυμενα δια τυτθα — — —

[Sie aber, Felssteine abreißend von dem Grunde des Ida,

Longin sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführet diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends Alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzet. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für seine Götter in Vorrath hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beileget[1], müssen

---

warfen sie auf einander; diese aber zerfielen leicht wie Sand, an den unaufhaltsamen Gliedern der Götter ohne Müh zerbrechend.] Eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöht unsern Begriff von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche sie gegen einander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben muthwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter Nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. Indeß will ich nicht läugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch sehr treffliche Züge vorkommen, und die ihm eigen sind. Doch sind es Züge, die nicht sowohl der bescheidenen Größe des Homers geziemen, als dem stürmischen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geschrei der Götter, welches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erschüttert, von den Menschen nicht gehöret wird, dünket mich eine sehr vielbedeutende Wendung zu sein. Das Geschrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menschlichen Gehöres fassen konnten.

[1] In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird Niemand, der den Homer auch nur ein einziges Mal flüchtig durchlaufen hat, dieser Assertion in Abrede sein. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maße weit übersteigt. Ich verweise ihn also, außer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfenen Mars, der sieben Hufen bedecket, auf den Helm der Minerva (*Κυνεην ἑκατον πολεων πρυλεεσσ' ἀραρυιαν* [Golden und groß, Fußkämpfer aus hundert Städten zu decken]. Iliad. *E.* v. 744.), unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus (Iliad. *N.* v. 20.); vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen. (Iliad. *Σ.* v. 516—519.)

— — Ηρχε δ' ἀρα σφιν Αρης και Παλλας Αθηνη
Αμφω χρυσειω, χρυσεια δε εἱματα ἑσθην
Καλω και μεγαλω συν τευχεσιν, ὡς τε θεω περ,
Αμφις ἀριζηλω· λαοι δ' ὑπολιζονες ἠσαν.

in dem Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an Nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedienet, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen Dieses oder Jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllet. Diese Wolke scheinet aus dem Homer selbst entlehnet zu sein. Denn wenn im Getümmel der Schlacht Einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömmt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann, so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel oder in Nacht verhüllen und so davon führen; als den Paris von der Venus[1], den Idäus vom Neptun[2], den Hektor vom Apollo[3]. Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das

---

[— von Ares geführt und Pallas Athenä:
Beide sie waren von Gold, und in goldene Kleider gehüllet,
Beide schön in den Waffen und groß, wie unsterbliche Götter
Weit umher vorstrahlend; denn minder an Wuchs war die Heerschaar.]

Selbst Ausleger des Homers, alte sowohl als neue, scheinen sich nicht allezeit dieser wunderbaren Statur seiner Götter genugsam erinnert zu haben, welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die sie über den großen Helm der Minerva geben zu müssen glauben. (S. die Clarkisch-Ernestische Ausgabe des Homers an der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Homerischen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie in Gesellschaft der Sterblichen auf der Leinewand zu sehen verwöhnet wird. Ist es indeß schon nicht der Malerei vergönnet, sie in diesen übersteigenden Dimensionen darzustellen, so darf es doch die Bildhauerei gewissermaßen thun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meister, so wie die Bildung der Götter überhaupt, also auch das Kolossalische, das sie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet haben. (Herodot. lib. II. p. 130. Edit. Wessel.) Verschiedene Anmerkungen über dieses Kolossalische insbesondere, und warum es in der Bildhauerei von so großer, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung ist, verspare ich auf einen andern Ort.

[1] Iliad. *Γ*. v. 381.
[2] Iliad. *E*. v. 23.
[3] Iliad. *Y*. v. 444.

Einhüllen in Nebel und Nacht weiter Nichts, als eine poetische Redensart für unsichtbar machen sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisieret und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held wie hinter einer spanischen Wand vor seinem Feinde verborgen stehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Held nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: Ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier Nichts besser als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gothischen Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrücket, noch drei Mal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen: τρις δ' ηερα τυψε βαϑειαν[1]. Allein auch Das heißt in der Sprache des Dichters weiter Nichts, als daß Achilles so wüthend gewesen, daß er noch drei Mal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Keinen wirklichen Nebel sahe Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern weil wir Das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um und läßt, anstatt das Object unsichtbar zu machen, das Subject mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit Einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf Einmal in das Hintertreffen versetzt[2]. In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllet; sondern der Dichter setzt das Eine und das Andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst

---

[1] Ibid. Y. v. 446.
[2] Iliad. Y. v. 321.

gebraucht hat oder gebraucht haben würde, bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall, wo der Betrachter Etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle oder zum Theil nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen andern Rath, als daß man sie von der Seite der übrigen Rathsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden[1]; sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natür-

---

[1] Zwar läßt Homer auch Gottheiten sich dann und wann in eine Wolke hüllen, aber nur alsdann, wenn sie von andern Gottheiten nicht wollen gesehen werden. Z. E. Iliad. Ξ v. 282, wo Juno und der Schlaf *ηερα ἑσσαμενω* [eingehüllt in Nebel] sich nach dem Ida verfügen, war es der schlauen Göttin höchste Sorge, von der Venus nicht entdeckt zu werden, die ihr nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reise ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344.) muß eine güldene Wolke den wollusttrunkenen Jupiter mit seiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen.

Πως κ' ἑοι, εἰ τις νωϊ θεων αἰειγενεταων
Ευδοντ' ἀθρησειε; — — —

[O wie wärs, wenn uns Einer der ewigwaltenden Götter
Beide im Schlummer erblickte.]

Sie fürchtete sich nicht, von den Menschen gesehen zu werden, sondern von den Göttern. Und wenn schon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf sagen läßt:

Ηρη, μητε θεων τογε δειδιθι, μητε τιν' ανδρων
Οψεσθαι· τοιον τοι ἑγω νεφος ἀμφικαλυψω
Χρυσεον —

[Here, weder ein Gott, o vertraue mir, weder ein Mensch auch
Wird uns schaun; denn ein solches Gewölk verbreit ich umher dir,
Strahlend von Gold; — —]

so folgt doch daraus nicht, daß sie erst diese Wolke vor den Augen der Menschen würde verborgen haben, sondern es will nur so viel, daß sie in dieser Wolke eben so unsichtbar den Göttern werden solle, als sie es nur immer den Menschen sei. So auch, wenn Minerva sich den Helm des Pluto aufsetzet (Iliad. E. v. 845.), welches mit dem Verhüllen in eine Wolke einerlei Wirkung hatte, geschieht es nicht, um von den Trojanern nicht gesehen zu werden, die sie entweder gar nicht oder unter der Gestalt des Sthenelus erblicken, sondern lediglich, damit sie Mars nicht erkennen möge.

liches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte, denn sie brauchen es eben so wohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wann wir von seiner Ilias und Odyssee Nichts übrig hätten als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen, würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente uns den Begriff bilden können, den wir itzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest[1]. Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichthum dieses Gemäldes ist Armuth des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen, was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben und ihre Leichname wurden verbrannt.“ Nun lese man den Homer selbst:

Βη δε κατ᾽ οὐλυμποιο καρηνων χωομενος κηρ,
Τοξ᾽ ὤμοισιν ἔχων, ἀμφηρεφεα τε φαρετρην.
Εκλαγξαν δ᾽ ἀῤ ὀϊστοι ἐπ᾽ ὤμων χωομενοιο,
Αυτου κινηθεντος· ὁ δ᾽ ἤϊε νυκτι ἐοικως.
Εζετ᾽ ἔπειτ ἀπανευθε νεων, μετα δ᾽ ἰον ἕηκε·
Δεινη δε κλαγγη γενετ᾽ ἀργυρεοιο βιοιο.
Ουρηας μεν πρωτον ἐπῴχετο, και κυνας ἀργους·
Αυταρ ἔπειτ᾽ αυτοισι βελος ἐχεπευκες ἐφιεις
Βαλλ᾽· ἀιει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.

[Und von den Höhn des Olympos enteilet' er, zürnendes Herzens,
Er auf der Schulter den Bogen und wohlverschlossenen Köcher.
Laut erklirrten die Pfeil' an der Schulter des zürnenden Gottes,
Als er einher sich schwang: er wandelte düsterer Nacht gleich;
Setzte sich drauf von den Schiffen entfernt, und schnellte den Pfeil ab;
Graunvoll aber erklang das Getön des silbernen Bogens.

---

[1] Iliad. *Α*. v. 44—53. Tableaux tirés de l'Iliade, p. 70.

Nur Maulthier' erlegt' er zuerst und hurtige Hunde:
Doch nun gegen sie selbst das herbe Geschoß hinwendend,
Traf er; und rastlos brannten die Todtenfeuer in Menge.]

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler. Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steiget Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er geht einher, gleich der Nacht. Nun sitzt er gegen den Schiffen über, und schnellet — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen. Es ist eben so unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuthen, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu Dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeiget, durch eine ganze Gallerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht ist die Pest kein vortheilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die rathpflegenden trinkenden Götter[1]. Ein goldner offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedienet. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdruckes! Wo fange ich an, wo höre ich auf, meine Augen zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst kein Gemälde sind.

Οι δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ἠγορωωντο
Χρυσεῳ ἐν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ηβη
Νεκταρ ἐῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ' ἀλληλους, Τρωων πολιν εἰσορoωντες.

[Aber die Götter um Zeus rathschlageten all in Versammlung,
Sitzend auf goldener Flur; sie durchgieng die treffliche Hebe,
Nektar umher einschenkend; und Jen' aus goldenen Bechern
Tranken sich zu einander und schauten nieder auf Troja.]

---

[1] Iliad. *Δ*. v. 1—4. Tableaux tirés de l'Iliade, p. 30.

Das würde ein Apollonius oder ein noch mittelmäßigerer Dichter nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier eben so weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeiget; so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu setzen können: so reich es auch sonst an Dem ist, was man poetische Gemälde nennet. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor als nur in irgend einem andern. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde als das vom Pandarus, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenstillestand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? Als das von dem Anrücken des griechischen Heeres? Als das von dem beiderseitigen Angriffe? Als das von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leucus rächet?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homers keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeiget? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homers Stoff geben, wann ihrer auch noch so viele, wann sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters Nichts schließen läßt.

XIV.

Ist Dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein; so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probiersteine der Dichter machen, und ihre

Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sie dem Artisten darbieten, bestimmen wollen[1].

Fern sei es, diesem Einfalle auch nur durch unser Stillschweigen das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheinet wirklich, daß das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack, als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. Der Verlust des Gesichts, sagt er, mag wohl die größte Aehnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kann Milton keine Gallerien füllen. Aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines innern Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verlust des erstern legen.

Das verlorne Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artisten beschäftiget hätte. Die Evangelisten erzählen das Factum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzet die mannigfaltigen Theile desselben, ohne daß sie ihrer Seits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Facta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten eben so unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

---

[1] Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. V. On est toujours convenu, que plus un Poëme fournissait d'images et d'actions, plus il avait de supériorité en Poésie. Cette réflexion m'avait conduit à penser que le calcul des différens Tableaux qu'offrent les Poëmes, pouvait servir à comparer le mérite respectif des Poëmes et des Poetes. Le nombre et le genre des Tableaux que présentent ces grands ouvrages, auraient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces Poëmes et du génie de leurs Auteurs. [Man hat immer angenommen, daß je mehr Bilder und Handlungen ein Gedicht gewähre, desto höheren Werth habe es in der Poesie. Diese Bemerkung hatte mich zu dem Gedanken geführt, daß die Berechnung der verschiedenen Gemälde, welche die Gedichte darbieten, dazu dienen könne, den verhältnißmäßigen Werth der Gedichte und der Dichter zu vergleichen. Die Zahl und die Gattung der Gemälde, welche diese großen Werke enthalten, wären eine Art Probierstein oder vielmehr eine sichere Wagschale des Werthes jener Dichtungen und des Genies ihrer Verfasser gewesen.]

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht nothwendig Das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am Ersten und Leichtesten abstrahieren lassen[1].

XV.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeiget, auch die Vorstellungen anderer, als sichtbarer Gegenstände erheben. Folglich müssen nothwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag ist voller musikalischen Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche

---

[1] Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasien, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihuen die Enargie. Daher hatte Einer, wie Plutarchus meldet (Erot. T. II. Edit. Henr. Steph. p. 1351.) gesagt: die poetischen Phantasien wären wegen ihrer Enargie Träume der Wachenden: *Αι ποιητικαι φαντασιαι δια την ἐναργειαν ἐγρηγοροτων ἐνυπνια ἐισιν.* Ich wünschte sehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasien würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die Phantasien poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt.

eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Theil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist Eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte[1]. Pandarus zieht seinen Bogen hervor, legt die Senne an, öffnet den Köcher, wählt einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit sammt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück, die Senne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen, der große geründete Bogen schlägt tönend aus einander, die Senne schwirrt, ab sprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Uebersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es,

---

[1] Iliad. Δ. v. 105.

Αυτικ᾽ ἐσυλα τοξον ἐΰξοον — — — —
Και το μεν εὐ κατεθηκε τανυσσαμενος, ποτι γαιῃ
Αγκλινας — — — — — — —
Αυταρ ὁ συλα πωμα φαρετρης· ἐκ δ᾽ ἑλετ᾽ ἰον
Αβλητα, πτεροεντα, μελαινων ἑρμ᾽ ὀδυναων,
Αιψα δ᾽ ἐπι νευρῃ κατεκοσμει πικρον ὀϊστον — —
Ελκε δ᾽ ὁμου γλυφιδας τε λαβων, και νευρα βοεια.
Νευρην μεν μαζῳ πελασεν, τοξῳ δε σιδηρον.
Αυταρ ἐπειδη κυκλοτερες μεγα τοξον ἐτεινε,
Λιγξε βιος, νευρη δε μεγ᾽ ἰαχεν, ἀλτο δ᾽ ὀϊστος
Οξυβελης, καθ᾽ ὁμιλον ἐπιπτεσθαι μενεαινων.

[Schnell entblößt er den Bogen — — — —
— — — — — — — — — — — —
Den nun stellt er geschickt, nachdem er ihn spannt', auf die Erde
Angelehnt; — — — — — — — —
— — — — — — — — — — — —
Jetzo des Köchers Deckel eröffnet' er, wählte den Pfeil dann,
Ungeschnellt und gefiedert, den Urquell dunkeler Qualen;
Eilend ordnet' er nun das herbe Geschoß auf der Senne.
Und dann zog er die Kerbe zugleich, und die Nerve des Rindes,
Daß die Senne der Brust annaht' und das Eisen dem Bogen.
Als er nunmehr kreisförmig den mächtigen Bogen gekrümmet,
Schwirrte das Horn und tönte die Senn, und sprang das Geschoß hin,
Scharfgespitzt, in den Haufen hineinzufliegen verlangend.]

warum ihm die Versammlung der rathpflegenden zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser sein. Obschon beide Vorwürfe als sichtbar der eigentlichen Malerei gleich fähig sind; so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Theile sich nach und nach in der Folge der Zeit ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Theile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß; so können fortschreitende Handlungen als fortschreitend unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

XVI.

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so. Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet als die Poesie, jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander, oder deren Theile neben einander existieren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenstände, die neben einander oder deren Theile neben einander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in

anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren coexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am Begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erwecket, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen bestätiget fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homers selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen bestimmen und erklären, so wie der entgegengesetzten Manier so vieler neuern Dichter ihr Recht ertheilen, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malet Nichts als fortschreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Antheil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler da, wo Homer malet, wenig oder Nichts für sich zu thun siehet, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper in schönen Stellungen, in einem der Kunst vortheilhaften Raume zusammenbringt, der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch, und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des

Malers zum Probiersteine des Dichters machen will, um die Manier des Homers näher zu erklären.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird demohngeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß, durch unzählige Kunstgriffe diesen einzeln Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheinet, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl, wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kömmt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als Einen Zug, und weiset uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erzt, die silberne Nabe, Alles insbesondere. Man sollte sagen, da der Räder mehr als Eines war, so mußte in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte[1].

Ηβη δ᾽ ἀμπ᾽ ὀχεεσσι θοως βαλε καμπυλα κυκλα,
Χαλκεα ὀκτακνημα, σιδηρεῳ ἀξονι ἀμφις.
Των ἠτοι χρυσεη ἰτυς ἀφθιτος, ἀυταρ ὑπερθεν
Χαλκἑ ἐπισσωτρα, προσαρηροτα, θαυμα ἰδεσθαι.
Πλημναι δ᾽ ἀργυρου εἰσι περιδρομοι ἀμφοτερωθεν·
Διφρος δε χρυσεοισι και ἀργυρεοισιν ἱμασιν
Εντεταται· δοιαι δε περιδρομοι ἀντυγες εἰσι·
Του δ᾽ ἐξ ἀργυρεος ῥυμος πελεν· αὐταρ ἐπ᾽ ἀκρῳ
Δησε χρυσειον καλον ζυγον, ἐν δε λεπαδνα
Καλ᾽ ἐβαλε, χρυσεια. — — — —

[Hebe fügt um den Wagen alsbald die gerundeten Räder,
Eherne, mit acht Speichen, umher an die eiserne Achse.

---

[1] Iliad. *E.* v. 722—31.

Gold ist ihnen der Kranz, unaltendes; aber darauf sind
Eherne Schienen gelegt, anpassende, Wunder dem Anblick,
Silbern glänzen die Naben in schönumlaufender Ründung,
Dann in goldenen Riemen und silbernen schwebet der Sessel
Ausgespannt, und umringt mit zween umlaufenden Rändern.
Vornhin streckt aus Silber die Deichsel sich; aber am Ende
Band sie das goldene Joch, das prangende, dem sie die Seile,
Golden und schön, umschlang.]

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Stück umthun, das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die schönen Halbstiefel, den Degen; und so ist er fertig und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malt; ein Anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franse gemalet haben, und von der Handlung hätten wir Nichts zu sehen bekommen[1].

— — — *Μαλακον δ' ἐνδυνε χιτωνα,*
Καλον, νηγατεον, περι δ' ἀν μεγα βαλλετο φαρος·
Ποσσι δ' ὑπαι λιπαροισιν ἐδησατο καλα πεδιλα.
Αμφι δ' ἀρ' ὠμοισιν βαλετο ξιφος ἀργυροηλον,
Ειλετο δε σκηπτρον πατρωϊον, ἀφθιτον αἰει.

[— — — — Und zog das weiche Gewand an,
Sauber und neugewirkt, und warf den Mantel darüber;
Unter die glänzenden Füß auch band er sich stattliche Sohlen;
Hängte sodann um die Schulter das Schwert voll silberner Buckeln
Nahm auch den Königsstab, den ererbten, ewiger Dauer.]

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, so wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte bloß *χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον*, das mit goldenen Stiften beschlagene Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen, was thut sodann Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln nun auch das Holz, den geschnitzten Kopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters; erst ist es unter der Arbeit des Vulkans; nun glänzt es in den Händen des

[1] Iliad. *B*. v. 43—47.

Jupiters; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus u. s. w.

— Σκηπτρον ἐχων· το μεν Ηφαιστος καμε τευχων·
Ηφαιστος μεν δωκε Διϊ Κρονιωνι ανακτι·
Αυταρ ἀρα Ζευς δωκε διακτορῳ Αργειφοντῃ·
Ερμειας δε ἀναξ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ·
Αυταρ ὁ αὐτε Πελοψ δωκ' Ατρεϊ, ποιμενι λαων·
Ατρευς δε θνησκων ἐλιπε πολυαρνι Θυεστῃ·
Αυταρ ὁ αὐτε Θυεστ' Αγαμεμνονι λειπε φορηναι,
Πολλῃσι νησοισι και Αργεϊ παντι ἀνασσειν[1].

[Haltend den Königesstab, den mit Kunst Hephästos gebildet,
Diesen gab Hephästos dem waltenden Zeus Kronion;
Hierauf gab ihn Zeus dem bestellenden Argoswürger;
Hermes gab ihn, der Herrscher, dem Rossebändiger Pelops;
Wieder gab ihn Pelops dem völkerweidenden Atreus;
Dann ließ Atreus ihn sterbend dem lämmerreichen Thyestes;
Aber ihn ließ Thyestes dem Held Agamemnon zum Erbtheil,
Viel Eiland damit und Argos Reich zu beherrschen.]

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß Einer von den alten Auslegern des Homers diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als Das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das Unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen, sich einem Einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit (Ζευς Κρονιων) [Zeus Kronion], ein ehrwürdiger Alter gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur (Διακτορῳ Αργειφοντῃ) [dem bestellenden Argoswürger] theilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger (Πελοπι πληξιππῳ) [dem Rossebändiger Pelops] überlassen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als

---

[1] Iliad. *B.* v. 101—108.

ein wohlthätiger Hirte seiner Völker (ποιμην λαων) sie mit Wohlleben und Ueberfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten seiner Anverwandten (πολυαρνι Θυεστῃ) [dem lämmerreichen Thyestes] der Weg gebahnet worden, Das, was bisher das Vertrauen ertheilet, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen, und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln, ich würde aber demohngeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärket werden, dem man so Vieles leihen kann. — Doch Dieses liegt außer meinem Wege und ich betrachte itzt die Geschichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Theile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwöret, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen ihn auf den Bergen grünen, das Eisen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen[1].

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν οὐποτε φυλλα και ὀζους
Φυσει, ἐπειδη πρωτα τομην ἐν ὀρεσσι λελοιπεν,
Ουδ᾽ ἀναθηλησει· περι γαρ ῥα ἑ χαλκος ἐλεψε
Φυλλα τε και φλοιον· νυν αὐτε μιν υἱες Αχαιων
Εν παλαμῃς φορεουσι δικασπολοι, οἱ τε θεμιστας
Προς Διος εἰρυαται — — — —

[Wahrlich bei diesem Scepter, der niemals Blätter und Zweige
Wieder zeugt, nachdem er den Stumpf im Gebirge verlassen;
Nie mehr sproßt er empor, denn ringsum schälte das Erz ihm
Laub und Rinde hinweg; und edele Söhne Achaias
Tragen ihn jetzt in der Hand, die richtenden, welchen Kronion
Seine Gesetze vertraut. — — — —]

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren, ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkans, dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten; jener der alte Besitz eines edeln Hauses, dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen; jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstrecket, dieser von Einem aus dem Mittel der Griechen geführet, dem man nebst Andern die Bewahrung der Gesetze

[1] Iliad. *Α.* v. 234—239.

anvertrauet hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden, ein Abstand, den Achill selbst bei allem seinem blinden Zorne einzugestehen nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Theile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl polieret und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken Eine nach der andern vor? Mit nichten; Das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben, aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt und ihn erlegt; die Hörner waren von außerordentlicher Größe, deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit, der Künstler verbindet sie, polieret sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können[1].

— — — Τοξον, ἐΰξοον, ἰξαλου αἰγος
Αγριου, ὁν ῥα ποτ᾽ αὐτος, ὑπο στερνοιο τυχησας,
Πετρης ἐκβαινοντα δεδεγμενος ἐν προδοκῃσι
Βεβληκει προς στηθος· ὁ δ᾽ ὑπτιος ἐμπεσε πετρῃ.
Του κερα ἐκ κεφαλης ἑκκαιδεκαδωρα πεφυκει.
Και τα μεν ἀσκησας κεραοξοος ἠραρε τεκτων,
Παν δ᾽ εὐ λειηνας, χρυσεην ἐπεθηκε κορωνην.

[Schnell entblößt' er den Bogen, geschnitzt von des üppigen Steinbocks
Schönem Gehörn, dem er selber die Brust von unten getroffen,
Als er dem Felsen entsprang; am gewähleten Ort ihn erwartend,
Zielt' und durchschoß er die Brust, daß rücklings am Fels er hinabsank.
Sechszehn Handbreit ragten empor am Haupte die Hörner.
Solche schnitzt' und verband der hornarbeitende Künstler,
Glättete Alles genau und beschlugs mit goldener Krümmung.]

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden Jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

---

[1] Iliad. Δ. v. 105—111.

XVII.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend, sie sind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existieren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläuftig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Theilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegentheils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr, da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Theile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein Dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in so ferne sie der Absicht der Poesie am Bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erwecket, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, in wie ferne Körper nach ihren Theilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Theile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Theile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich nothwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher Nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von Einem Theile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse

uns die Verbindung dieser Theile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit Einmal übersiehet, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Theile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Theile verloren, wann sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück: welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf Einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann[1].

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd und Rosen blühn auch auf zertretner Heide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malet. Malt, aber ohne alle Täuschung malet. Ich will nicht sagen, daß wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als gar keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetische Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht läugnen, daß Demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu Statten kömmt,

[1] S. des Herrn v. Hallers Alpen.

der Dichter nicht von einigen Theilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelne Theile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich vertheilet scheinen, unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich Das aus ihnen mit Eins zusammen zu setzen, was in der Natur mit Eins gesehen wird. Ist Dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können, „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein würde?"[1] Sie bleibet unendlich unter Dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob ertheilet, muß sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zierrathen, die der Dichter darein verwebet hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwickelung der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kömmt es hier lediglich nur auf das Letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold in Strahlen umgebogen,
Thürmt sich am Stengel auf und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Huysum wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsätzlich verläugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitieren lassen; nur vor sich allein sagen sie wenig oder Nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernet zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Theilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind; sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich gehet; und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das

---

[1] Breitingers critische Dichtkunst, Th. II. S. 807.

Coexistierende des Körpers mit dem Consecutiven der Rede dabei in Collision kömmt, und indem jenes in dieses aufgelöset wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Theile in das Ganze ungemein schwer, und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankömmt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und nur auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe gehet, können diese aus der Poesie ausgeschlossene Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische Dichter (denn da, wo er dogmatisieret, ist er kein Dichter,) können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. E. Virgil in seinem Gedichte vom Landbaue eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — Optima torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent.
Tum longo nullus lateri modus: omnia magna:
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detractans interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior; quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

[— — — — Trotziges Ansehns
Sei die Kuh, unzierlich ihr Haupt, und mächtig der Nacken,
Der auch tief zu den Beinen vom Kinn die Wampe herabhängt;
Lang die Seite gestreckt, die unendliche; Alles gewaltig;
Fuß auch und zottige Ohren an eingebogenen Hörnern.
Auch mißfalle mir nicht, die mit sprenkelnder Weiße hervorscheint,
Oder dem Joche sich sträubt und manchmal droht mit dem Horne,
Nicht unähnlich dem Stier an Gestalt und erhabenes Wuchses,
Und die im Gange die Spuren mit niederem Schweife zerfeget.]

Oder ein schönes Füllen:

— — — Illi ardua cervix
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus etc.[1]

— — — — Hochragendes Halses
Ist es, und feineres Haupts, dünnbäuchig und fleischiges Rückens;
Und vollmuskelig strotzt ihm die muthige Brust u. s. w.]

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinandersetzung der Theile als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen,

[1] Georg. lib. III, v. 51 et 79.

nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der Einen oder des andern urtheilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen oder nicht, Das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Coexistierende derselben in ein wirkliches Successives zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz, nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmuthige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

— — — — Lucus at ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros,
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus[1].

[— — — — Wenn Hain und Altar der Diane
Und des beschleunigten Bachs Umlauf durch lachende Felder,
Oder der rheinische Strom, und ein Regenbogen gemalt wird.]

Der männliche Pope sahe auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedichte für ein Gastgebot auf lauter Brühen[2]. Von dem

---

[1] De A. P. v. 16.

[2] Prologue to the Satires v. 340.

That not in Fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.

[Daß er nicht in der Phantasie Irrgarten lang herumwandere,
Sondern der Wahrheit nachstrebe und seinen Sang versittliche.]

Ibid v. 148.

— — — — who could take offence,
While pure Description held the place of Sense?

[— — Welcher könnte Anstoß nehmen,
Weil leere Schilderung die Stelle bedeutungsvollen Sinnes einnimmt.]

Die Anmerkung, welche Warburton über die letzte Stelle macht, kann für eine authentische Erklärung des Dichters selbst gelten. He uses PURE equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true Character of descriptive Poetry, at it is called. A composition, in his opinion, as absurd as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to

Herrn von Kleist kann ich versichern, daß er sich auf seinen Frühling das Wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hineinzulegen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung auf Gerathewohl bald hier bald da gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich Das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen, mehrern deutschen Dichtern gerathen hat; er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben[1].

---

brighten and adorn good sense; so that to employ it only in Description is like childrens delighting in a prism for the sake of its gaudy colours; which when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. [Er gebraucht das Wort PURE (rein, bloß) doppelsinnig, um entweder keusch oder nichtig zu bezeichnen; und er hat in dieser Zeile angegeben, was er für den wahren Charakter der sogenannten beschreibenden Poesie hält. Eine Dichtung nach seiner Ansicht, so unsinnig als ein Gastgebot auf lauter Brühen. Der Gebrauch einer malerischen Erfindung hat den Zweck, den guten Sinn zu beleuchten oder zu schmücken, so daß, wenn man sie bloß in Schilderungen anwendet, Dieß gerade so ist, wie wenn Kinder an einem Prisma wegen seiner schimmernden Farben Vergnügen finden, welches, wenn es mäßig gebraucht und kunstgerecht angewendet wird, die edelsten Gegenstände der Natur darstellen und aufklären kann.] Sowohl der Dichter als Commentator scheinen zwar die Sache mehr auf der moralischen als kunstmäßigen Seite betrachtet zu haben. Doch desto besser, daß sie von der Einen eben so nichtig als von der andern erscheinet.

[1] Poétique Françoise. T. II. p 501. J'écrivois ces réflexions avant que les essais des Allemands dans ce genre (l'Eglogue) fussent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avais conçu, et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures physiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaste, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre. [Ich habe diese Bemerkungen niedergeschrieben, ehe die Versuche der Deutschen in dieser Gattung (Ekloge) unter uns bekannt waren. Sie haben ausgeführt, was ich im Sinne hatte, und wenn sie dahin gelangen, die moralische Seite mehr, und das Detail der sinnlichen Malereien weniger hervortreten zu lassen, so werden sie sich in dieser Gattung auszeichnen, die reicher, umfassender, fruchtbarer und unendlich natürlicher und sittlicher ist als die der Hirtengedichte.]

XVIII.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein? —

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenigen Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.

Zwei nothwendig entfernte Zeitpunkte in Ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli den Raub der Sabinischen Jungfrauen und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten, oder wie Titian die ganze Geschichte des verlornen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue, heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiete des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf Einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen, heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiete des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich Einer in des Andern innerstem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Gränzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der Eine in des Andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthiget siehet, friedlich von beiden Theilen compensieret, so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um Etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblick der Haupthandlung haben sollte; die Eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist Dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung

oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an Dem, was vorgehet, einen mehr oder weniger augenblicklichen Antheil zu nehmen erlaubet. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raphaels macht[1]. „Alle Falten", sagt er, „haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewichte, oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal siehet man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in Diesem Bedeutung gesucht. Man siehet an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen oder gehet, oder ob es ausgestreckt gewesen und sich krümmet." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zusammen bringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vor bewegt, der Theil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im Geringsten eine andere Falte machte, als es der itzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der itzige des Gliedes. Demohngeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vortheil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdienet der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf Einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm Dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet, warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wann es die Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. E. ein Schiff entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzusetzet: *Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, οκτακνημα*[2], runde, eherne, acht-

---

[1] Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei, S. 69.

[2] Iliad. *E.* v. 722.

speichigte Räder. Auch das vierte: ἀσπιδα παντοσε ἰσην, καλην, χαλκειην, ἐξηλατον[1], ein überall glattes, schönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wissen, wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann?

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichniß beweiset und rechtfertiget Nichts. Sondern Dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiednen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verschiednen Theile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell auf einander, daß wir sie alle auf Einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kömmt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu Statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäufte Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachtheiligen Suspension ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An Einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die französische, welche z. E. jenes Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, ὀκτακνημα umschreiben müssen: „die runden Räder, welche von Erzt waren und acht Speichen hatten", drücken den Sinn aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier Nichts und das Gemälde Alles; und jener oder dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vortheilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspeichigten", — — aber „Räder" schleppt hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedene Prädikate, ehe wir das Subjekt erfahren, nur ein schwankes verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichigte". So wissen wir mit Eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ord-

---

[1] Iliad. *M.* v. 296.

nung des Denkens gemäß, erst mit dem Dinge und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vortheil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn, und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist Eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im statu absoluto stehen, wir müssen sagen: runde Räder, ehern und achtspeichigt. Allein in diesem statu kommen unsere Adjectiva völlig mit den Adverbiis überein, und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädicieret wird, zieht, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und scheine, das Schild vergessen zu wollen, das Schild des Achilles, dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vornehmlich Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerei[1] betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Theilen neben einander dem Dichter nicht vergönnet sein soll? Und dieses Schild hat Homer in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheuere Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besondern Einwurf — daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges vollendetes, sondern als ein werdendes Schild. Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedienet, das Coexistierende seines Vorwurfs in ein Consecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht das Schild, sondern den göttlichen Meister, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem Gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmet, vor unsern Augen, Eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erzte hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis Alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugens, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil

---

[1] Dionysius Halicarnass. in Vita Homeri apud Th. Gale in Opusc. Mythol. p. 401.

nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf sein Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach ausleget. Prophezeiungen als Prophezeiungen verlangen eine dunkelere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen allem Ansehen nach dem Dichter und Hofmanne hier das Meiste[1]. Wenn ihn aber Dieses ent-

---

[1] Ich finde, daß Servius dem Virgil eine andere Entschuldigung leihet. Denn auch Servius hat den Unterschied, der zwischen beiden Schilden ist, bemerkt: Sane interest inter hunc et Homeri Clypeum; illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem. [Es ist allerdings ein Unterschied zwischen diesem Schild und dem des Homer; denn dort wird alles Einzelne beschrieben, während es gemacht wird, hier aber wird es erst nach vollendeter Arbeit dargestellt. Denn auch hier erhält Aeneas die Waffen eher, als er sie sah; dort werden sie von der Thetis zu Achilles gebracht, nachdem Alles beschrieben worden ist.] (Ad. v. 625. lib. VIII. Aeneid.) Und warum Dieses? Darum, meinet Servius, weil auf dem Schilde des Aeneas nicht bloß die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet sondern

— — — — genus omne futurae
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella

[— — — — Alles Geschlecht, das entblühn einst
Wird von Askanius Stamm, und gekämpfete Krieg' in der Ordnung]

abgebildet waren. Wie wäre es also möglich gewesen, daß mit eben der Geschwindigkeit, in welcher Vulkan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieses ist der Verstand der etwas dunkeln Worte des Servius: Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere. [Virgil handelt daher verständig, weil die Schnelligkeit der Erzählung wohl nicht zugleich hätte verbunden und das Werk nicht so schnell ausgeführt werden können, daß es mit der Darstellung Schritt halten konnte.] Da Virgil nur etwas Weniges von dem non enarrabile texto Clypei [nicht erzählbarem Inhalt des Schildes] beibringen konnte, so konnte er es nicht während der Arbeit des Vulkanus selbst thun, sondern er mußte es versparen, bis Alles fertig war. Ich wünschte für den Virgil sehr, dieses Raisonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entschuldigung würde

schuldiget, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigen Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeigt,

> Ingentem Clypeum informant — —
> — — Alii ventosis follibus auras
> Accipiunt, redduntque: alii stridentia tingunt
> Aera lacu. Gemit impositis incudibus antrum.
> Illi inter sese multa vi brachia tollunt
> In numerum, versantque tenaci forcipe massam[1].

[Machtvoll gleich wird entworfen ein Schild — — —
— — — Da indeß ein Theil mit athmenden Bälgen
Luft einhaucht und verbläst, ein Theil in den zischenden Kühltrog
Tauchet das Erz; laut dröhnt von Amboßschlägen die Felskluft.
All jetzt, froh Wettschwungs, kraftvoll rings, heben die Arm auf,
Nach dem Verhalt, und drehn mit kneipender Zange den Glutklump.“]

den Vorhang auf Einmal niederfallen und versetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indeß fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnet sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begaffet und bestaunet und betastet und versuchet, hebt sich die Beschreibung oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: Hier ist und Da ist, Nahe dabei stehet und Nicht weit davon siehet man — so kalt und langweilig wird, daß alle der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nöthig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, als welcher sich an den bloßen Figuren ergetzet und von der Bedeutung derselben Nichts weiß,

> — — rerumque ignarus imagine gaudet;
> [— — unkundig der Ding' und fröhlich der Bildung]

---

ihm weit rühmlicher sein. Denn wer hieß ihm, die ganze römische Geschichte auf Ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer sein Schild zu einem Inbegriffe von Allem, was in der Welt vorgehet. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen können, ihn wenigstens in der Anzahl derselben übertreffen wollen? Und was wäre kindischer gewesen?

[1] Aeneid. lib. VIII. 447—454.

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermuthlich eben so viel wissen mußte als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters kömmt, so bleibet die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde Dieses oder etwas Anderes vorgestellet ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzet, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigene innere Stärke seines Werks verläßt und alle äußere Mittel, interessant zu werden, verachtet. Das Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln, ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Nothwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmuth kömmt, so mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und Dieses ließ sich allein in der Manier des Homers thun. Homer läßt den Vulkan Zierrathen künsteln, weil und indem er ein Schild machen soll, das seiner würdig ist. Virgil hingegen scheinet, ihn das Schild wegen der Zierrathen machen zu lassen, da er die Zierrathen für wichtig gnug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem das Schild lange fertig ist.

XIX.

Die Einwürfe, welche der ältere Skaliger, Perrault, Terrasson und Andere gegen das Schild des Homers machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist Das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß diese Letztern sich manchmal zu weit einlassen und in Zuversicht auf ihre gute Sache Dinge behaupten, die eben so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maße zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen concentrischen

Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer selbst σακος παντοσε δεδαιδαλμενον, „ein auf allen Seiten künstlich ausgearbeitetes Schild" nennet, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die concave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiset[1]. Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vortheils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorstellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er Das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zertheilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen, sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner ein Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der Einen Stadt sagt[2]:

Λαοι δ᾽ εἰν ἀγορῃ ἐσαν ἀϑροοι· ἐνϑα δε νεικος
Ὠρωρει· δυο δ᾽ ἀνδρες ἐνεικεον εἱνεκα ποινης
Ανδρος ἀποφϑιμενου· ὁ μεν εὐχετο, παντ᾽ ἀποδουναι,
Δημῳ πιφαυσκων· ὁ δ᾽ ἀναινετο, μηδεν ἑλεσϑαι·
Αμφω δ᾽ ἱεσϑην ἐπι ἰστορι πειραρ ἑλεσϑαι.
Λαοι δ᾽ ἀμφοτεροισιν ἐπηπυον, ἀμφις ἀρωγοι·
Κηρυκες δ᾽ ἀρα λαον ἐρητυον· οἱ δε γεροντες
Ειατ᾽ ἐπι ξεστοισι λιϑοις, ἱερῳ ἐνι κυκλῳ·
Σκηπτρα δε κηρυκων ἐν χερσ᾽ ἐχον ἠεροφωνων.
Τοισιν ἐπειτ᾽ ἠϊσσον, ἀμοιβηδις δ᾽ ἐδικαζον.
Κειτο δ᾽ ἀῤ ἐν μεσσοισι δυο χρυσοιο ταλαντα —

[Auch war Volksversammlung gedrängt auf dem Markte: denn heftig
Zankten sich dort zween Männer, und haderten wegen der Sühnung
Um den erschlagenen Mann. Es betheuerte Dieser dem Volke,
Alles hab er bezahlt, ihm läugnete Jener die Zahlung.
Beide sie wollten so gern vor den Kundigen kommen zum Ausgang.
Diesem schrien und Jenem begünstigend eifrige Helfer;
Doch Herolde bezähmten die Schreienden. Aber die Obern

---

[1] — Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu parmae; ejusdem concava parte Deorum et Gigantum dimicationem. [Das Schild, auf dessen erhobener Randung er die Schlacht der Amazonen, auf dessen concavem Theil den Kampf der Götter und der Giganten gemeißelt hat.] Plinius lib. XXXVI. Sect. 4. p. 726. Edit. Hard.

[2] Iliad. Σ. v. 497—508.

Saßen im heiligen Kreis auf schön gehauenen Steinen;
Und in die Hände den Stab dumpfrufender Herolde nehmend,
Standen sie auf nach einander, und redeten wechselnd ihr Urtheil.
Mitten lagen im Kreis auch zwei Talente des Goldes —]

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen, das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Todtschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf Einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urthelspruches, oder welchen er sonst vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigenthümlichen Vortheile bedienet? Und welche sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblicks in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein Das zu zeigen, was uns der Künstler zeiget, sondern auch Das, was uns Dieser nur kann errathen lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein kömmt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdenn am Aehnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das Eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homers beurtheilen sollen, und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl Alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Abläugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu stillen und die Aeußerungen der Schiedsrichter sind Dinge, die auf einander folgen und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das Letztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet und sich nicht in den Schranken der

Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zertheilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt[1] in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es eben so wohl in zwölfe theilen können als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse; so hätte er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nöthig gewesen wäre, jedem besondern Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde, deren jedes er mit einem ἐν μεν ἐτευξε [darauf aber schuf er], oder ἐν δε ποιησε [darauf aber machte er], oder ἐν δ' ἐτιθει [darauf aber bildete er], oder ἐν δε ποικιλλε Αμφιγυηεις [darauf aber webte der Hinkende] anfängt[2]. Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegentheil muß Alles, was sie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Concentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welche der Dichter anzugeben keineswegs gehalten war. Vielmehr hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit Einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm Nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack Etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Eintheilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz Besonders zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben sei. Kontrast,

---

[1] v. 509—540.

[2] Das erste fängt an mit der 483sten Zeile, und geht bis zur 489sten; das zweite von 490—509; das dritte von 510—540; das vierte von 541—549; das fünfte von 550—560; das sechste von 561—572; das siebente von 573—586; das achte von 587—589; das neunte von 590—605, und das zehnte von 606—608. Bloß das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den bei dem zweiten, ἐν δε δυω ποιησε πολεις [darauf aber machte er zwei Städte], und aus der Beschaffenheit der Sache selbst deutlich genug, daß es ein besonders Gemälde sein muß.

Perspektiv, die drei Einheiten, Alles fand er darin auf das Beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zufolge guter glaubwürdiger Zeugnisse die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer vermöge seines göttlichen Genies sich nicht sowohl an Das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr Das errathen haben, was sie überhaupt zu leisten im Stande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht sein, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; Dieses wenigstens wird sich Niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr als die bloßen Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder so Einer sagt, sondern vornehmlich, weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urtheilet, daß sie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekommen und z. E. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubet. Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen[1], waren offenbar ohne alle Perspektiv. Dieser Theil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen, und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt habe, beweiset weiter Nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnet[2].

---

[1] Phocic. cap. XXV—XXXI.

[2] Um zu zeigen, daß Dieses nicht zu viel von Popen gesagt ist, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. V. Obs. p. 61.) in der Grundsprache anführen: That he was no stranger to aerial Perspective, appears in his expressly marking the distance of object from object: he tells us etc. [Daß ihm die Luftperspektive nicht unbekannt war, erhellt daraus, daß er die Entfernung Eines Gegenstandes von einem andern ausdrücklich bemerkt: er erzählt uns u. s. w.] Ich sage, hier hat Pope den Ausdruck aerial Perspective, die Luftperspektiv (Perspective aérienne), ganz unrichtig gebraucht, als welche mit den nach Maßgebung der Entfernung verminderten Größen gar Nichts zu thun hat, sondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beschaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir sie sehen, verstehet. Wer diesen Fehler machen konnte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache Nichts zu wissen.

„Homer", sagt er, „kann kein Fremdling in der Perspektiv gewesen sein, weil er die Entfernung Eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt z. E., daß die Kundschafter ein wenig weiter als die andern Figuren gelegen und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern das Mahl zubereit worden, bei Seite gestanden. Was er von dem mit Heerden und Hütten und Ställen übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspektivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe ausgedruckt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspektiv zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen." Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch. Die Perspektiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und Dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiednen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen als die vordersten und über sie wegsehen, sich schließen läßt; so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homers annimmt und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in Ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnöthiger Weise trennet. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier gieng, indem auf dem Markte ein wichtiger Proceß entschieden ward, erfordert Diesem zufolge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspektivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Alterthümern des Herculanums so häufige und mannig-

faltige Fehler gegen die Perspektiv finden, als man itzo kaum einem Lehrlinge vergeben würde[1].

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winkelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf[2].

XX.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, Das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die sich auf Einmal übersehen lassen. Sie erfodert also, daß diese Theile neben einander liegen müssen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind, so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit als Schönheit gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie neben einander geordnet haben; daß der concentrierende Blick, den wir nach ihrer Enumeration auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewähret, daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund und diese Nase und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Theile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt: Nireus war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert haben!

Schon ein Constantinus Manasses wollte seine kahle

[1] Betracht. über die Malerei, S. 185.
[2] Geschrieben im Jahre 1763.

Chronike mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht, wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, Etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese[1]:

Ην ἡ γυνη περικαλλης, εὐοφρυς, εὐχρουστατη,
Ευπαρειος, εὐπροσωπος, βοωπις, χιονοχρους,
Ελικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γεμον ἀλσος,
Λευκοβραχιων, τρυφερα, καλλος ἀντικρυς ἐμπνουν,
Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον ἐπιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ἀνεπιτηδευτον, ἀβαπτιστον, αὐτοχρουν,
Εβαπτε την λευκοτητα ῥοδοχρια πυρινη.
Ὡς εἰ τις τον ἐλεφαντα βαψει λαμπρᾳ πορφυρᾳ.
Δειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν ἐμυθουργηθη
Κυκνογενη την εὐοπτον Ελενην χρηματιζειν. — —

[Es war das Weib sehr schön, mit schönen Augenbrauen, sehr schönfarbig, schönwangig, schönen Gesichts, großäugig, schneeweiß, lebhaften Blickes, lieblich, eine mit Grazien gefüllte Flur, weißarmig, zart, eine vollkommen duftende Schönheit, das Antlitz herrlich weiß, die Wange rosig, das Antlitz reizend, die Augenlider jugendlichblühend, eine ungeschmückte Schönheit; ungeschmückt, mit eigener Farbe, hat feurige Rosenfarbe ihre Weiße überzogen, wie wenn man das Elfenbein in glänzenden Purpur tauchen wollte, der Hals lang, schneeweiß, weswegen erdichtet wurde, daß die sichtbar gewordene Helena schwanenerzeugt sich nenne.]

---

[1] Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. Edit. Venet. Die Fr. Dacier war mit diesem Porträt des Manasses bis auf die Tautologien sehr wohl zufrieden: De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. [Ueber die Schönheit der Helena am Besten von Allen Constantinus Manasses, nur ist darin die Tautologie zu tadeln.] (Ad Dictyn Cretensem lib. I. cap. 3. p. 5.) Sie führt nach dem Mezeriac (Comment. sur les Epitres d'Ovide T. II. p. 361.) auch die Beschreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erstern kömmt ein Zug vor, der ein wenig seltsam klingt. Dares sagt nämlich von der Helena, sie habe ein Mal zwischen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wohl nichts Schönes? Ich wollte, daß die Französin ihre Meinung darüber gesagt hätte. Meines Theiles halte ich das Wort nota [Mal] hier für verfälscht und glaube, daß Dares von Dem reden wollen, was bei den Griechen *μεσοφρυον* und bei den Lateinern glabella [Zwischenraum zwischen den Augenbrauen] hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er sagen, liefen nicht zusammen, sondern waren durch einen kleinen Zwischenraum abgesondert. Der Geschmack der Alten war in diesem Punkte verschieden. Einigen

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführet werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er,

---

gefiel ein solcher Zwischenraum, Andern nicht (Junius de Pictura Vet. lib. III. cap. 9. p. 245.). Anakreon hielt die Mittelstraße; die Augenbraunen seines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennet, noch völlig in einander verwachsen, sie verliefen sich sanft in einem einzigen Punkte. Er sagt zu dem Künstler, welcher sie malen sollte (Od. 28.):

Το μεσοφρυον δε μη μοι
Διακοπτε, μητε μισγε,
Εχετω δ' ὁπως ἐκεινη
Τι λεληϑοτως συνοφρυν
Βλεφαρων ἰτυν κελαινην.

[Nicht verwachsen, nicht gespalten
Sei der Augenbrauen Bogen
Wie sie selbst sie hat, verbunden
Leise nur; die Augenlider
Kränze rings mit dunkeln Wimpern.]

Nach der Lesart des Pauw, obschon auch ohne sie der Verstand der nämliche ist, und von Henr. Stephano nicht verfehlet worden:

Supercilii nigrantis
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

[Der schwarzen Augenbrauen Zwischenraum und Bogen sei nicht vereinigt; sondern verbinde sie so, daß du eine doppelte Trennung lässest, wie du an ihr selbst siehst.]

Wenn ich aber den Sinn des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl sodann anstatt des Wortes notam [Mal] lesen? Vielleicht moram? Denn so viel ist gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe Etwas geschieht, sondern auch die Hinderung, den Zwischenraum von Einem zum Andern bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora,
[Möchte ich als unruhige Trennung der Berge liegen,]

wünscht sich der rasende Herkules beim Seneca (v. 1215.), welche Stelle Gronovius sehr wohl erklärt: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. [Er wünscht, daß er zwischen den zwei Symplegadischen Inseln liegen möge, gleichsam als Trennung, Hinderniß, Riegel, der sie aufhalte, der nicht zulasse, daß sie entweder eng genug verbunden oder wieder von einander entfernt werden.] So heißen auch bei eben demselben Dichter: lacertorum morae [Zwischenräume der Arme], so viel als juncturae [Verbindungen]. (Schroederus ad. v. 762. Thyest.).

dieser Schwall von Worten? Wie sahe Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen Dieses lesen, sich alle tausend eine eigene Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert[1]:

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san Pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustri.
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

Sotto due negri e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi à riguardar, à mover parchi,
Intorno à cui par ch' Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tutta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso per mezo il viso scende
Che non trova l'invidia ove l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Che chiude, ed apre un bello e dolce labro;
Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

---

[1] Orlando Furioso, Canto VII. St. 11—15. „Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können. Gegen ihr blondes, langes, aufgeknüpftes Haar ist kein Gold, das nicht seinen Glanz verliere. Ueber ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen, war von glattem Helfenbein. Unter zween schwarzen äußerst feinen Bögen glänzen zwei schwarze Augen, oder vielmehr zwo leuchtende Sonnen, die mit Holdseligkeit um sich blickten und sich langsam drehten. Rings um sie her schien Amor zu spielen und zu fliegen; von da schien er seinen ganzen Köcher abzuschießen, und die Herzen sichtbar zu rauben. Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht, an welcher selbst der Neid Nichts zu bessern findet. Unter ihr zeigt sich der Mund, wie zwischen zwei kleinen Thälern, mit seinem eigenthümlichen Zinnober bedeckt; hier stehen zwo Reihen auserlesener Perlen, die eine schöne sanfte Lippe verschließt und öffnet. Hieraus kommen die holdseligen Worte, die jedes rauhe schändliche Herz erweichen; hier wird jenes liebliche Lächeln gebildet,

Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è tondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non potria l' altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di fuor, quel che s'asconde.
Mostran le braccia sua misura giusta,
Et la candida man spesso si vede,
Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta,
Dove ne nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: „Einige lobten das Werk, Andere den Meister des Werks. Das Lob des Einen ist also nicht allezeit auch das Lob des Andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel Besonders sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urtheile vergleichen lassen." Eben wie hier. Dolce in seinem Gespräche von der Malerei läßt den Aretino von den angeführten Stanzen des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen[1]; ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Ge-

---

welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet. Weißer Schnee ist der schöne Hals, und Milch die Brust, der Hals rund, die Brust voll und breit. Zwei zarte, von Helfenbein geründete Kugeln wallen sanft auf und nieder, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet. (Die übrigen Theile würde Argus selbst nicht haben sehen können. Doch war leicht zu urtheilen, daß Das, was versteckt lag, mit Dem, was dem Auge bloß stand, übereinstimme.) Die Arme zeigen sich in ihrer gehörigen Länge, die weiße Hand etwas länglich und schmal in ihrer Breite, durchaus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche. Am Ende dieser herrlichen Gestalt sieht man den kleinen, trocknen, geründeten Fuß. Die englischen Mienen, die aus dem Himmel stammen, kann kein Schleier verbergen." — (Nach der Uebersetzung des Herrn Meinhardt in dem Versuche über den Charakter und die Werke der besten ital. Dichter. B. II. S. 228.)

[1] (Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino: Firenze 1735. p. 178.) Se vogliono i Pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella Donna, leggano quelle Stanze dell' Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della Fata Alcina: e vedranno parimente, quanto i buoni Poeti siano ancora essi Pittori. [Wenn die Maler

mäldes ohne Gemälde. Wir haben Beide recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich Das, was die Maler durch Linien und Farben am Besten ausdrücken können, durch Worte gerade am Schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlet die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß, wenn Ariost sagt:

> Di persona era tanto ben formata,
> Quanto mai finger san Pittori industri —

[Die Bildung ihrer Gestalt war so reizend, als nur künstliche Maler sie dichten können —]

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studieret, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweiset[1]. Er mag sich immerhin in den bloßen Worten:

> Spargeasi per la guancia delicata
> Misto color di rose e di ligustri —

[Ueber ihre zarten Wangen verbreitete sich die vermischte Farbe der Rosen und der Lilien —]

als den vollkommensten Coloristen, als einen Titian zeigen[2]. Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch so

---

ohne Mühe ein vollkommenes Beispiel einer schönen Frau finden wollen, so sollen sie jene Stanzen des Ariosto lesen, in welchen er die Schönheiten der Fee Alcina auf bewunderswürdige Weise beschreibt, und sie werden zu gleicher Zeit sehen, wie sehr die guten Dichter auch selbst Maler sind.]

[1] (Ibid.) Ecco, che, quanto alla proportione, l'ingeniosissimo Ariosto assegna la migliore, che sappiano formar le mani de' più eccellenti Pittori, usando questa voce industri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artefice. [Was die Proportion betrifft, giebt der geniale Ariosto die beste an, welche die Hände der ausgezeichnetsten Maler bilden können, indem er das Wort „Kunsterfahrne" gebraucht, um den Fleiß zu bezeichnen, den der gute Künstler haben muß.]

[2] (Ibid. p. 182.) Quì l'Ariosto colorisce, e in questo suo colorire dimostra essere un Titiano. [Hier malt Ariosto, und in dieser seiner Malerei zeigt er, daß er ein Titian ist.]

deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget[1]. Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase,

Quindi il naso per mezo il viso scende,

[Weiter hinab steigt die Nase mitten durch das Gesicht,]

das Profil jener alten griechischen, und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden[2]. Was nützt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir Etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringet, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im Geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte anschauende Art zu erinnern? Eine Stirn in die gehörige Schranken geschlossen, la fronte,

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Nase, an welcher selbst der Neid Nichts zu bessern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, e di larghezza angusta;

was für ein Bild geben diese allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schön-

---

[1] (Ibid. p. 180.) Poteva l'Ariosto nella guisa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forse, che havrebbe havuto troppo del Poetico. Da che si può ritrar, che'l Pittore dee imitar l'oro, e non metterlo (come fanno i Miniatori) nelle sue Pitture, in modo, che si possa dire, que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano, come l'oro. [Ariosto konnte eben so, wie er „blonde Haare" sagte, „goldenes Haar" sagen, aber es schien ihm vielleicht, daß es allzu poetisch gewesen wäre. Daraus kann man schließen, daß der Maler zwar das Gold nachahmen, aber es nicht wie die Miniaturmaler es thun, auf seine Gemälde anbringen darf, so daß man sagen kann, diese Haare sind nicht von Gold, aber es scheint, daß sie wie Gold glänzen.] Was Dolce in dem Nachfolgenden aus dem Athenäus anführt, ist merkwürdig, nur daß es sich nicht völlig so daselbst findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

[2] (Ibid. p. 182.) Il naso, che discende giù, havendo peraventura la consideratione a quelle forme de' nasi, che si veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche. [Die Nase, welche sich herniedersenkt, hat zufällig die Form den Nasen gleich, die man an den Bildern der schönen alten Römerinnen sieht.]

heiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch Etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich Nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, Etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido ist ihm weiter Nichts als pulcherrima Dido [die sehr schöne Dido]. Wenn er ja umständlicher Etwas an ihr beschreibet, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur — — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo:
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream subnectit fibula vestem[1].

[Endlich tritt sie hervor — —
Schön in Sidonergewand mit farbiger Borte gekleidet;
Lauteres Gold ihr Köcher, in Gold geknotet das Haupthaar,
Und von goldener Schnalle geschürzt ihr purpurnes Jagdkleid.]

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte: „Da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich gemalt“; so würde Virgil antworten: „Es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb dieser Schranken gehalten zu haben.“

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreons nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchens und seines Bathylls zergliedert[2]. Die Wendung, die er dabei nimmt, macht Alles gut. Er glaubt, einen Maler vor sich zu haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft und Hände! Was der Künstler nur theilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur theilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direction des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe deren Täuschung er so sehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf

[1] Aeneid. IV. v. 136.
[2] Od. XXVIII. XXIX.

die Kunst als auf sein Mädchen zu sein scheinet. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Απεχει· βλεπω γαρ αὐτην,
Ταχα, κηρε, και λαλησεις.
[Doch genug. Sie ists, ich seh es,
Sprechen wirst du bald, o Bildniß.]

Auch in der Angabe des Bathylls ist die Anpreisung des schönen Knabens mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Theile aus verschiednen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Theile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bacchus, bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt.

Μετα δε προσωπον ἐστω,
Τον Αδωνιδος παρελθων,
Ελεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας τε χειρας Ερμου,
Πολυδευκεος δε μηρους,
Διονυσιην δε νηδυν — —
Τον Απολλωνα δε τουτον
Καθελων, ποιει Βαθυλλον.

[Nach ihm, ist sein Antlitz fertig,
Einen Hals, dem Elfenbeine
Gleich, und gleich Adonis Halse.
Brust und beide Hände gieb ihm
Vom Merkur, den Bauch vom Bacchus,
Und vom Pollux nimm die Schenkel.
Doch verändre diesen Phöbus,
Den Bathyll daraus zu machen.]

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begriff zu machen als durch Verweisung auf die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler[1]. Was heißt aber Dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache vor sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummet, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dienet?

---

[1] *Εικονες* § 3. T. II. p. 461. Edit. Reitz.

XXI.

Aber verliert die Poesie nicht zu viel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenket, indem sie die Fußtapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen, verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme[1] und schönes Haar[2] gehabt; eben der Dichter weiß demohngeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der Alles weit übersteiget, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des Trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und Einer sprach zu dem Andern[3]:

Ου νεμεσις, Τρωας και ἐϋκνημιδας Αχαιους
Τοιῃδ᾽ ἀμφι γυναικι πολυν χρονον αλγεα πασχειν·
Αινως ἀθανατῃσι θεῃς εἰς ὠπα ἐοικεν.

[Niemand tadle die Troer und hellumschienten Achaier,
Daß um ein solches Weib sie so lang ausharren im Elend!
Einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht diese von Ansehn!]

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als das kalte Alter sie des Krieges wohl werth erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandtheilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursachet, und ihr habt die Schönheit selbst gemalet. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho, bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisieret, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia Theil vor Theil zeiget:

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!

---

[1] Iliad. Γ. v. 121.
[2] Ibid. v. 319.
[3] Ibid. v. 156—158.

Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus! quam juvenile femur!

[Was für Schultern und was für Arme nun sah und berührt' ich!
Und wie bot sich dem Druck schwellend des Busens Gestalt!
Unter der schmächtigen Brust wie maßvoll senkte der Leib sich,
O wie jugendlich schlank Schenkel und Hüfte sich wölbt!]

sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.

Ein andrer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur errathen lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist, ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kömmt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können als bloßer Formen oder Farben, so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rühret, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kömmt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie:

Pietosi à riguardar, à mover parchi,

mit Holdseligkeit um sich blicken und sich langsam drehen; daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzücket, nicht weil von eigenthümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschließen; sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert weniger, weil Milch und Helfenbein und Aepfel uns seine Weiße und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr, weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet:

Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes in eine oder zwei Stanzen zusammengedrängt, weit mehr thun würden, als die fünfe alle, in welche sie Ariost zerstreuet und mit kalten

Zügen der schönen Form viel zu gelehrt für unsere Empfindungen durchflochten hat.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Τρυφερον δ' ἑσω γενειον,
Περι λυγδινῳ τραχηλῳ
Χαριτες πετοιντο πασαι.

[Um ihr zartes Kinn ein Grübchen,
Um den Hals von Alabaster
Sollen alle Grazien schweben.]

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmorenen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie Das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinne die schönste Ründung, das schönste Grübchen, Amoris digitulo impressum [von Amors Finger eingedrückt] (denn das ἑσω scheinet mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er konnte dem Halse die schönste Carnation geben; aber weiter konnte er Nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

XXII.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzückten Greise ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleichern Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und Beide verdienten gekrönet zu werden.

Denn, so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandtheilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte, so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach Nichts als ihren Bestandtheilen und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es

ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für Die zu Crotona malte¹.

Man vergleiche hiermit Wunders halber das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheinet mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Aeußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Scene ist über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäldes kann sich in den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; Jenes würde kühner lassen, Eines aber ist so schicklich wie das Andere.“

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführet, und stelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? Turpe senilis amor [Schmählich ist ein verliebter Greis]; ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verräth, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl und fügen sogleich hinzu:

Αλλα και ὡς, τοιη περ ἐουσ', ἐν νηυσι νεεσθω,
Μηδ' ἡμιν τεκεεσσι τ' ὀπισσω πημα λιποιτο.

[Dennoch kehr, auch in solcher Gestalt, sie in Schiffen zur Heimat,
Daß nicht uns und den Söhnen hinfort nachbleibe der Schaden.]

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke, wären sie Das, was sie in dem Gemälde des Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:

Αυτικα δ' ἀργεννῃσι καλυψαμενη ὀθονῃσιν
Ὡρματ' ἐκ θαλαμοιο — —

[Schnell in den Schleier gehüllt von silberfarbener Leinwand,
Flog sie hinweg aus der Kammer — — — —]

---

¹ **Val. Maximus lib. III. cap. 7. Dionysius Halicarnass. Art. Reth. cap. 12.** *περι λογων ἐξετασεως.*

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheinet, so war es nicht das erste Mal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntniß durfte also nicht aus dem itzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum ersten Mal bekannten. In dem Gemälde findet so Etwas nicht Statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter Nichts als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier und Etwas von ihrem proportionierten Umrisse, so weit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennet den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist Dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: Helène couverte d'un voile blanc [Helena mit einem weißen Schleier bedeckt]), so entstehet eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit, das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor Alters unstreitig fleißiger gelesen als itzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnet, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten [1]. Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie, und in diesen Gegenständen fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Außer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana

[1] Fabricii Biblioth. Graec. Lib. II. cap. 6. p. 345.

war die Homerische in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieser Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der Letztern die Rede ist, einer Verbesserung bedarf[1]. Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine

---

[1] Plinius sagt von dem Apelles (Libr. XXXV. sect. 36. p. 698. Edit. Hard.): Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam: quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. [Er machte auch die Diana, in einen Reihen von opfernden Jungfrauen gemischt, durch welche er die Verse des Homer, der das Nämliche beschreibt, übertroffen zu haben scheint.] Nichts kann wahrer als dieser Lobspruch gewesen sein. Schöne Nymphen um eine schöne Göttin her, die mit der ganzen majestätischen Stirne über sie hervorragt, sind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemessener ist als der Poesie. Das sacrificantium [opfernden] nur ist mir höchst verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und ist Dieses die Beschäftigung, die Homer den Gespielinnen der Diana giebt? Mit nichten; sie durchstreifen mit ihr Berge und Wälder, sie jagen, sie spielen, sie tanzen (Odyss. Z. v. 102—106.):

Οιη δ' Αρτεμις εἰσι κατ' ουρεος ἰοχεαιρα
Η κατα Τηϋγετον περιμηκετον, η Ερυμανθον
Τερπομενη καπροισι και ωκειης ελαφοισι·
Τη δε θ' αμα Νυμφαι, κουραι Διος Αιγιοχοιο,
Αγρονομοι παιζουσι· — — — —

[So wie Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
Ueber Taygetos Höhn und das Waldgebirg Erymanthos,
Und sich ergetzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen;
Sie nun zugleich und Nymphen, des Aegiserschütterers Töchter,
Ländliche, hüpfen in Reihn; — —]

Plinius wird also nicht sacrificantium [opfernden], er wird venantium [jagenden], oder etwas Aehnliches geschrieben haben, vielleicht sylvis vagantium [in den Wäldern herumschweifenden], welche Verbesserung die Anzahl der veränderten Buchstaben ohngefähr hätte. Dem *παιζουσι* [hüpfen] beim Homer würde saltantium [tanzenden] am Nächsten kommen, und auch Virgil läßt in seiner Nachahmung dieser Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen (Aeneid. I. v. 497. 498.):

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros — —

[Wie an Eurotas Gestad und auf luftigen Höhen des Cynthus
Tanzende Reihn anführt Diana — —]

Spence hat hierbei einen seltsamen Einfall. (Polymetis Dial. VIII. p. 102.) This Diana, sagt er, both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. [Diese Diana, sagt er, sowohl im Gemälde als in den Beschreibungen, war die Jägerin Diana, ob sie gleich weder bei Virgil, noch bei Apelles oder Homer als mit ihren Nymphen jagend dargestellt wurde, sondern als mit ihnen mit jener Art von Tänzen beschäftigt, welche von den Alten als

reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten ihr Geschmack nicht zu sein, und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines

---

sehr feierliche Handlungen der Andacht angesehen wurden.] In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expression of παιζειν, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, Choros exercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were tho sort of dances used in Honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods. [Der Ausdruck παιζειν (hüpfen), der bei dieser Gelegenheit von Homer gebraucht wird, ist kaum für das Jagen geeignet, wenn der andere Choros exercere (Reihentänze anstellen) des Virgil von den religiösen Tänzen der Alten verstanden werden sollte, weil das Tanzen nach der Ansicht der alten Römer selbst für Männer unanständig war, wenn es öffentlich geschah, es müßte denn diese Art von Tänzen gewesen sein, welche zu Ehren des Mars, oder Bacchus, oder irgend eines andern Gottes derselben im Gebrauch waren.] Spence will nämlich jene feierliche Tänze verstanden wissen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienstlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meinet er, brauche denn auch Plinius das Wort sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs te have been of the religious kind. [In Folge Dieses gebraucht Plinius, wenn er bei der nämlichen Gelegenheit von Dianas Nymphen spricht, von denselben das Wort „opfern, welches diese ihre Tänze als religiöser Art vollkommen bestimmt".] Er vergißt, daß bei dem Virgil die Diana selbst mit tanzet: exercet Diana choros [es stellt Diana Reihentänze an]. Sollte nun dieser Tanz ein gottesdienstlicher Tanz sein; zu wessen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eignen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides ist widersinnig. Und wenn die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernsthaften Person nicht für sehr anständig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechischen Dichtern ganz anders festgesetzet waren? Wenn Horaz von der Venus sagt: (Od. IV. lib. I.)

> Iam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
> Iunctaeque Nymphis Gratiae decentes
> Alterno terram quatiunt pede — —
> [Schon führt Cythera die Reihen bei Lunens heller Fackel,
> Die Grazien, umfaßt von Nymphen, schlagen
> Wechselnden Trittes mit Anstand den Boden — —]

waren Dieses auch heilige gottesdienstliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine solche Grille.

Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er; und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Porträts zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater, ähnlich, aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem Einen sowohl als in dem Andern harmonieren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte als ein Phidias und Apelles: so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedne, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen[1]:

Η και κυανησιν ἐπ᾽ ὀφρυσι νευσε Κρονιων —
Αμβροσιαι δ᾽ ἀρα χαιται ἐπερρωσαντο ἀνακτος,
Κρατος ἀπ᾽ ἀϑανατοιο· μεγαν δ᾽ ἐλελιξεν Ολυμπον· —

[Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion;
Und die ambrosischen Locken des Königes wallten ihm vorwärts
Von dem unsterblichen Haupt: es erbebten die Höhn des Olympos]

ihm bei seinem Olympischen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz, propemodum ex ipso coelo petitum [so zu sagen, vom Himmel selbst erbeten], gelungen sei. Wem Dieses Nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert und eben so erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich zu einer weit gründlichern Befriedigung etwas sehr Specielles angeben läßt. So viel ich urtheile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbraunen liege, quanta pars animi[2] [ein wie großer Theil der Seele] sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um Das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar nennet. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässiget hatten. Noch Myron war in den beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt[3], und

---

[1] Iliad. *A*. v. 528. Valerius Maximus lib. III. cap. 7.
[2] Plinius lib. X. sect. 51. p. 616. Edit. Hard.
[3] Idem lib. XXXIV. sect. 19. p. 651. Ipse tamen corporum

nach eben Demselben war Pythagoras Leontinus der Erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat[1]. Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch Ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt[2]. „Dieser Apollo“, sagt er, „und der Antinous sind Beide in eben demselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Verwunderung erfüllet, so setzet ihn der Apollo in Erstaunen, und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeiget, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben im Stande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionierliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reisete, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir Das, was itzo gesagt worden, besonders, daß die Füße und Schenkel, in Ansehung der obern Theile zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi, Einer der größten italienischen Maler, scheinet eben dieser Meinung gewesen zu sein, sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches itzo in England ist) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquilini krönet, das völlige Verhältniß des Antinous gegeben haben, da er übrigens wirklich eine Kopie von dem Apollo zu sein scheinet. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Theil aus der Acht gelassen worden, so kann Dieses doch hier der Fall nicht sein. Denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältniß eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß müssen sein verlängert worden, sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grunde urtheilen, daß Das, was

---

tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset. [Er scheinet, obgleich in Rücksicht auf die Körper sorgfältig, die Gefühle der Seele nicht ausgedrückt, auch Haar und Bart nicht richtiger gebildet zu haben, als es das rohe Alterthum gemacht hatte.]

[1] Ibid. Hic primus nervos et venas expressit; capillumque diligentius. [Dieser hat zuerst die Muskeln und Adern ausgedrückt, und das Haar mit mehr Sorgfalt.]

[2] Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von Dem hergerühret hat, was ein Fehler in einem Theile derselben zu sein geschienen." — Alles Dieses ist sehr einleuchtend, und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden, und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringet. Denn wenn Antenor die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen[1]:

Σταντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν εὐρεας ὠμους,
Αμφω δ' ἑζομενω, γεραρωτερος ἠεν Οδυσσευς.

„Wann Beide standen, so ragte Menelaus mit den beiden Schultern hoch hervor; wann aber Beide saßen, war Ulysses der Ansehnlichere." Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältniß leicht zu bestimmen, welches Beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

XXIII.

Ein einziger unschicklicher Theil kann die übereinstimmende Wirkung Vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfodert mehrere unschickliche Theile, die wir ebenfalls auf Einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegentheil von Dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit ihrem Wesen nach kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites geschildert, und sie nach ihren Theilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnet, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben so wohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie Das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Er-

[1] Iliad. Γ. v. 210. 211.

scheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein, aufhöret, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er vor sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß.

Diese vermischte Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfodert[1]. Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Kontrast nicht zu krall und zu schneidend sein muß, daß die Opposita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es wäre eine alberne Mönchsfratze, das Γελοιον [Lächerliche] seiner lehrreichen Märchen vermittelst der Ungestaltheit auch in seine Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Oel und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen, Jedes das Seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen sie wird; alsdenn fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander, aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne Dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete gebrechliche Pope mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wicherley den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit, die Uebereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter, der Widerspruch, den Beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit heget, die unschädliche, ihn allein demüthigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes, Alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist

[1] Philos. Schriften des Hrn. Moses Mendelssohn, Th. II. S. 23.

das *Ου φθαρτικον* [nicht Verderbliche], welches Aristoteles[1] unumgänglich zu dem Lächerlichen verlanget; so wie es auch mein Freund zu einer nothwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr interessieren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnons theurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie, anstatt mit ein Paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müssen, und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Uebel scheinet als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber[2]. Achilles bedauert, die Penthesilea getödtet zu haben; die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fodert die Hochachtung und das Mitleid des Helden, und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite,

— — — *ἡτ᾽ ἀφρονα φωτα τιθησι*
Και πινυτον περ ἐοντα. — — — —
[— — — welche thöricht den Menschen,
Selbst den weisesten, macht. —]

Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Back und Ohr, daß ihm Zähne und Blut und Seele mit Eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jachzornige mörderische Achilles wird mir verhaßter als der tückische knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der schon das Schwert zucket, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen; denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verrätherisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgerichte über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdenn die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit

[1] De Poetica cap. V.
[2] Paralipom. lib. I. v. 720—778.

lächerlich werden kann, so ist schädliche Häßlichkeit allezeit schrecklich. Ich weiß Dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein Paar vortrefflichen Stellen des Shakespear. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster im König Lear, ist kein geringerer Bösewicht als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kömmt es, daß Jener bei Weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erwecket als Dieser? Wenn ich den Bastard sagen höre[1]:

Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law
My Services are bound; wherefore should I
Stand in the Plage of Custom, and permit
The curtesie of Nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen Moonshines
Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest Madam's Issue? Why brand they thus
With base? with baseness? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of Nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe of Fops,
Got 'tween a-sleap and wake?

[Natur, du bist mein Gott; an dein Gesetz
Ist meine Pflicht gebunden. Warum trüg ich
Die Plagen der Gewohnheit, und vergönnte
Dem Eigensinn der Welt, mich zu enterben,
Weil ich ein zwölf, ein vierzehn Mondenscheine
Auf meinen Bruder folge? Was Bastard? warum niedrig?
Da doch mein Gliederbau so fest gefugt,
Mein Geist so edel ist, so frank mein Aeußres,
Als einer Dame Sohn? Warum uns stempeln
Mit niedrig? Bastard? — Bastard? niedrig? niedrig?
Uns, die im wollustvollen Diebstahl der
Natur mehr Korn und Feuergeist empfahn,
Als im verdumpftem trägen schalen Bett
Verwandt wird auf ein ganzes Heer von Tröpfen,
Erzeugt so zwischen Schlaf und Wachen? —]

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen:

But I, that am not shap'd for sportive Tricks,
Nor made to court an am'rous looking-glass,

---

[1] King Lear. Act. I. Sc. II.
[2] The Life and Death of Richard III. Act. I. Sc. I.

I, that am rudely stampt, and want Love's Majesty,
To strut before a wanton, ambling Nymph;
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:
Why I (in this weak piping time of Peace)
Have no delight to pass away the time:
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a Lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a Villain!

[Doch ich, zu Possenspielen nicht gemacht,
Noch um zu buhlen mit verliebten Spiegeln;
Ich, roh geprägt, entblößt von Liebesmajestät,
Vor leicht sich drehnden Nymphen mich zu brüsten;
Ich, um dieß schöne Ebenmaß verkürzt,
Von der Natur um Bildung falsch betrogen,
Entstellt, verwahrlost, vor der Zeit gesandt
In diese Welt des Athmens, halb kaum fertig
Gemacht, und zwar so lahm und ungeziemend,
Daß Hunde bellen, hink' ich wo vorbei;
Ich nun, in dieser schlaffen Friedenszeit,
Weiß keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
Als meinen Schatten in der Sonne spähn
Und meine eigne Mißgestalt erörtern;
Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen diese fein beredten Tage,
Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden!]

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel, in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen; welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken; die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbare Gegenstände zu; als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunst-

richter[1] hat Dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht“, sagt er, „der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, in so weit wir das Uebel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöset werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden, oder nicht. Was hilfts dem beleidigten Gemüthe also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verräth? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Uebel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung.“

Eben Dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Diese Häßlichkeit beleidiget unser Gesicht, widerstehet unserm Geschmack an Ordnung und Uebereinstimmung, und erwecket Abscheu ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht Dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhöret, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren, und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird selten fehlen, die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt eine andere Ursache an[2], warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, τι ἑκαστον, was ein jedes Ding ist, oder wenn wir daraus schließen können, ὁτι οὑτος ἐκεινος, daß es Dieses oder Jenes ist. Allein auch hieraus folget zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung Nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan, und dem Gegenstande, über welchen sie befriediget wird, nur zufällig; das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häß-

[1] Briefe die neueste Literatur betreffend, Th. V. S. 102.
[2] De Poetica, cap. IV.

lichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also jenes diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir Nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibet. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urtheilen, scheinet es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind reißende Thiere und Leichname. Reißende Thiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöset wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verliert jenes Mitleid durch die Ueberzeugung des Betrugs das Schneidende, und von dieser fatalen Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und vor sich selbst kein Vorwurf der Malerei als schöner Kunst sein kann, so käme es noch darauf an, ob sie ihr, nicht eben so wohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken nützlich sein könne.

Darf die Malerei zu Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so geradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unläugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann; besonders wenn eine Affectation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erwecket, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch

die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demohngeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerket, verlieret die Häßlichkeit der Form durch die Veränderung ihrer coexistierenden Theile in successive ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie höret von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit andern Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen und wirket nicht viel schwächer als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders gehet es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verlieret sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch Recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter von sonst sehr richtigem und feinem Geschmack dieser Meinung ist [1]. Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

XXV.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenschaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erwecket.

„Andere unangenehme Leidenschaften", sagt er [2], „können auch außer der Nachahmung in der Natur selbst dem Gemüthe öfters schmeicheln, indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde, sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit

[1] Klotzii Epistolae Homericae, p. 33. et seq.

[2] Eben daselbst, S. 103.

verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Theile einer Leidenschaft zu verweilen, und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich selber, um Dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen sein Unmuth lieber ist als alle freudige Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenket? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennet in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Mißvergnügen gewinnet die Oberhand, und daher ist kein Zustand, weder in der Natur, noch in der Nachahmung zu erdenken, in welchem das Gemüth nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandten Empfindungen erkennet, die gleichfalls Nichts als Unlust gewähren, welche kann ihm näher verwandt sein als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzet zu sein glaubet. „Jene beide", sagt er, „durch eine übermäßige Süßigkeit, und dieses durch eine allzugroße Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloß durch die Association der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen sind

Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir Etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kömmt als Das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken empfinden lassen; je zärtlicher das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann, wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen und mit ihnen zugleich eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigen gerühret werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet sein.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und vor sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie, noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getrauete ich mich doch wohl, zu behaupten, daß der Dichter wenigstens einige ekelhafte Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärket.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Kontrast gesetzet, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach[1].

ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην ἀφηρεϑη
Υπ' ἀσκαλαβωτου. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατειπε μοι.
ΜΑΘ. Ζητουντος αὐτου της σεληνης τας ὁδους
Και τας περιφορας, εἰτ' ἀνω κεχηνοτος
Απο της ὀροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ησϑην γαλεωτῃ καταχεσαντι Σωκρατους.

[1] Nubes, v. 170—174.

[Schüler. Doch neulich ward ihm ein großer Gedank hinweggeschnappt
Von einem Eidex. Strepsiades. Wie denn so? Erzähle mir.
Schüler. Da Jener einst des Mondes Wandel spähete,
Und seinen Umlauf, jetzt, wie er aufsah offenes Mauls,
Von dem Dach im Dunkel hatt ihn der Eidex überkackt.
Streps. (lachend). Spaßhaft: ein Eidex überkackt den Sokrates.]

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mundfällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die Hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha in dem Kenner, einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield zuschreibet. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind, und wie Vieles sie für schön und zierlich halten, was uns Ekel und Abscheu erwecket. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlappe, bis auf den Nabel herabhangende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizet, die Haarlocken von Schmeer triefend, Füsse und Arme mit frischem Gedärme umwunden: Dieß denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; Dieß höre man in der edeln Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens![1]

---

[1] The Connoisseur, Vol. I. No. 21. Von der Schönheit der Knonmquaiha heißt es: He was struck with the glossy hue of her complexion, which shone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eyes dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel. [Er war von der glänzenden Farbe ihrer Erscheinung ergriffen, welche gleich dem dunkeln Milchhaar der schwarzen Ferkel von Hessaqua daher leuchtete; er war von dem netten Knorpel ihrer Nase entzückt; und seine Augen verweilten mit Bewunderung auf den schlotterigen Schönheiten ihrer Brüste, welche ihr bis auf den Nabel herabstiegen.] Und was trug die Kunst bei, so viel Reize in ihr vortheilhaftestes Licht zu setzen? She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with molted grease, and powdered with the yellow dust of Buchu: her face, which shone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars: she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heiser: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontories behind; and before she wore an apron formed of the shaggy

Mit dem Schrecklichen scheinet sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist Nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin[1] mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus[2], *Της ἐκ μεν ῥινων μυξαι ῥεον* [scheußlich floß ihr die Nase von Wust]; doch mich dünkt, nicht sowohl weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein bloß ekler Zug ist, der zum Schrecklichen Nichts beiträgt. Denn die langen über die Finger hervorragenden Nägel (*μακροι δ' ὀνυχες χειρεσσιν ὑπησαν*) scheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

— — — — ἐκ δε παρειων
Αιμ' ἀπελειβετ' ἐραζε — — —

---

ears of a lion. [Sie machte einen Firniß von Ziegenfett und Ruß, mit dem sie ihren ganzen Leib besalbte, während sie an der Sonne stand; ihre Locken waren mit geschmolzenem Schmeer beschmiert und mit dem gelben Staub der Buche gepudert; ihr Antlitz, das gleich dem polierten Ebenholz erglänzte, war mit Flecken von rother Erde herrlich gesprenkelt, und erschien gleich dem schwarzen, mit Sternen gezierten Mantel der Nacht; sie bestreute ihre Glieder mit Holzasche, und beräucherte sie mit dem Mist des Stinkbisam. Ihre Arme und Beine waren mit den glänzenden Eingeweiden einer Ferse umwunden; von ihrem Nacken hieng ein Beutel herab, der aus dem Magen eines Böckleins bereitet war; die Flügel eines Straußes überschatteten ihre hintern fleischigen Vorgebirge und vorn trug sie eine Schürze, die aus den zottigen Ohren eines Löwen gemacht war.] Ich füge noch die Ceremonie der Zusammengebung des verliebten Paares hinzu: The Surri or Chief Priest approached them, and in a deep voice chanted the nuptial rites tho the melodious grumbling of the Gom-Gom: and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy; while the briny drops trickled from their bodies; like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua. [Der Surri oder Oberpriester brachte sie zusammen, und sang mit tiefer Stimme den Hochzeitsgesang unter dem melodischen Knurren eines Gomgom; und zu derselben Zeit benetzte er sie (nach der Sitte von Caffraria) mit dem Urinsegen. Braut und Bräutigam rieben mit Entzücken die kostbare Flüssigkeit ein, als die salzigen Tropfen von ihrem Körper herabträufelten wie die schlammigen Wogen von den Felsen Chirigriguas.]

[1] *Περι Ὑψους, τμημα ἠ*, p. 15. edit. T. Fabri.
[2] Scut. Hercul. v. 266.

[— — — — und die Wangen herunter
Tröpfelte Blut auf die Erd — — —]

Hingegen eine fließende Nase ist weiter Nichts als eine fließende Nase; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist Nichts von Lebensmitteln, Nichts von Bequemlichkeiten zu sehen außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichthum des kranken verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!“ fährt Neoptolem auf Einmal zusammen, „hier trockenen zerrissene Lappen voll Blut und Eiter.“[1]

ΝΕ. *Ορω κενην οἰκησιν ἀνθρωπων διχα.*
ΟΔ. *Ουδ᾽ ἐνδον οἰκοποιος ἐστι τις τροφη;*
ΝΕ. *Στειπτη γε φυλλας ὡς ἐναυλιζοντι τῳ.*
ΟΔ. *Τα δ᾽ ἀλλ᾽ ἐρημα, κοὐδεν ἐσθ᾽ ὑποστεγον;*
ΝΕ. *Αυτοξυλον γ᾽ εκπωμα, φαυλουργου τινος*
Τεχνηματ᾽ ἀνδρος, και πυρεῖ ὁμου ταδε.
ΟΔ. *Κεινου το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.*
ΝΕ. *Ιου, ἰου· και ταυτα γ᾽ ἀλλα θαλπεται*
Ρακη, βαρειας του νοσηλειας πλεα.

[Neoptolemus. Nur eine Wohnung seh ich, öd und menschenleer
Odysseus. Ist innen kein Geräthe für den Hausbedarf?
Neopt. Laubstreu, getreten zum bequemen Ruhebett.
Od. Sonst Alles öde? Nichts verbirgt der hohle Raum?
Neopt. Ein Trinkgeschirr aus Holze, von kunstloser Hand
Gefertiget, hier auch Geräth zur Feuerung.
Od. Sein ist der Hausrath, den du da bezeichnet hast.
Neopt. Weh, weh! noch andern seh ich; Lumpen, angefüllt
Mit eklem Eiter, trocknen an der Sonne dort.]

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht und zusammenverklebte Haar

Squallentem barbam et concretos sanguine crines,
[Rauh von Wuste der Bart, voll klebenden Blutes sein Haupthaar]

(wie es Virgil ausdrückt[2]) ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas beim Ovid sich ohne Empfindung des Ekels denken?[3]

Clamanti cutis est summos derepta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus erat: cruor undique manat:

---

[1] Philoct. v. 31—39.
[2] Aeneid lib. II. v. 227.
[3] Metamorph. VI. v. 397.

Detectique patent nervi: trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae: salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

[Doch wie es schien, zog Jener die Haut ihm über die Glieder:
Und Nichts war als Wunde zu schaun. Blut rieselte ringsum;
Aufgedeckt lag Muskel und Sehn; auch die zitternden Adern
Schlugen, der Hülle beraubt; aufzuckende Eingeweide
Konnte man zählen sogar, und der Brust durchscheinende Fibern.]

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessieret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch Dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen stehet. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drucken wir die äußerste Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden, und besonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden müssen. Da die Nachahmung Nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte[1]:

Hanc (famem) procul ut vidit — —
— refert mandata deae; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem — — —

[Diesen (den Hunger) von Fern anschauend, —
— Meldet sie ihm der Göttin Befehl; und da kurz sie geweilet,
Stracks, obgleich so entfernt, obgleich erst eben gekommen,
Fühlte sie sich, wie von Hunger gequält. — —]

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Gräul, und Ekel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Gräul hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht gesparet, und in dem Hunger des Eresichthons sind, sowohl bei ihm, als bei

[1] Ibid. lib. VIII. v. 809.

dem Kallimachus[1], die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon Alles aufgezehret, und auch der Opferkuh nicht verschonet hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln:

Και ταν βων ἑφαγεν, ταν Εστιᾳ ἑτρεφε ματηρ,
Και τον ἀεϑλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,
Και ταν αἰλουρον, ταν ἑτρεμε ϑηρια μικκα —
Και τοϑ' ὁ τω βασιληος ἑνι τριοδοισι καϑηστο
Αιτιζων ἀκολως τε και ἑκβολα λυματα δαιτος —

[Und er verzehrte die Kuh, die der Hestia pflegte die Mutter,
So wie den Wettpreisrenner, zugleich mit dem kriegrischen Rosse;
Selber die Katze sogar, der kleinere Thiere gezittert. —
Als die gefüllte Behausung jedoch von den Zähnen geleert war,
Da saß Dieser, der Sprößling des Königs, nieder am Dreiweg,
Bettelnd um Brod allda und des Mahles verworfenen Abfall.]

Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigene Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren.

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem
Materiam — — — — —
Ipsa suos artus lacero divellere morsu
Coepit; et infelix minuendo corpus alebat.

[Aber nachdem die Gewalt des Unheils jeglichen Vorrath
Hatte verzehrt, — — — —
Fängt er selbst, sein Gebein mit verstümmelndem Biß zu benagen
An, und nährt unselig den Leib durch des Leibes Verminderung.]

Nur darum waren die häßlichen Harpyen so stinkend, so unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus, beim Apollonius[2]:

Τυτϑον δ' ἠν ἀρα δη ποτ' ἑδητυος ἀμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και οὐ τλητον μενος ὀδμης.
Ου κε τις οὐδε μινυνϑα βροτων ἀνσχοιτο πελασσας,
Ουδ' εἰ οἱ ἀδαμαντος ἑληλαμενον κεαρ εἰη.
Αλλα με πικρη δητα κε δαιτος ἑπισχει ἀναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακῃ ἑν γαστερι ϑεσϑαι.

[Lassen sie mir auch etwa zurück ein wenig des Mahles,
Hauchet es scheußlichen Dunst und unausstehlichen Qualm aus:
Nicht ein Weilchen vermöcht ein Sterblicher ihm sich zu nahen,
Nicht, wenn selbst ihm die Brust aus Demant wäre geschmiedet.
Doch mich dränget die bittere Noth und Hunger nach Speise,
Auszuharren und so den verwünscheten Magen zu füllen.]

---

[1] Hym. in Cererem, v. 111—116.
[2] Argonaut. lib. II. v. 228—233.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil entschuldigen; aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein instehender, den sie prophezeien; und noch dazu löset sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino durch die ekelhafteste, gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzet; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauspiele von Beaumont und Fletcher anführen, die statt aller andern Beispiele hätte sein können, wenn ich sie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte[1].

---

[1] The Sea-Voyage Act. III. Sc. I. Ein französischer Seeräuber wird mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen. Habsucht und Neid entzweien seine Leute und schaffen ein Paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Noth ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu stechen. Alles Vorrathes von Lebensmitteln sonach auf Einmal beraubet, sehen jene Nichtswürdige gar bald den schmählichsten Tod vor Augen, und Einer drückt gegen den Andern seinen Hunger und seine Verzweiflung folgendergestalt aus:

LAMURE. Oh, what a Tempest have I in my Stomach!
How my empty Guts cry out! My wounds ake,
Would they would bleed again, that I might get
Something to quench my thirst.
FRANVILLE. O Lamure, the Happiness my dogs had
When I kept house at home! They had a storehouse,
A storehouse of most plessed bones and crusts,
Happy crusts. Oh, how sharp Hunger pinches me! —
LAMURE. How now, what news?
MORILLAR. Hast any Meat yet?
FRANVILLE. Not a bit that I can see;
Here be goodly quarries, but they be cruel hard
To gnaw: I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,
Very good thick mud; but it stinks damnably,
There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.
LAMURE. How it looks!
MORILLAR. It stinks too.
LAMURE. It may be poison.
FRANVILLE. Let it be any thing;
So I can get it down. Why Man,
Poisons a princely dish.
MORILLAR. Hast thou no bisket?

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhafte Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von sich selbst verstünde, daß die Malerei als schöne Kunst ihrer entsagen würde, so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die

---

No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,
Give me but three small crumbs.
FRANVILLE. Not for three Kingdoms,
If I were Master of 'em. Oh, Lamure,
But one poor joint of Mutton, whe ha' scorn'd, Man.
LAMURE. Thou speak'st of Paradise;
Or but the snuffs of those Healths,
We have lewdly at midnight flang away.
MORILLAR. Ah! but to lick the glasses.
[Lamure. Welch Ungewitter tobt in meinem Magen:
Wie schrein die leeren Därme! Meine Wunden schmerzen;
O daß sie nur noch Ein Mal bluten möchten,
So hätt ich Etwas, meinen Durst zu löschen!
Franville. Welch gutes Leben hatten meine Hunde
Daheim in meinem Haus, ein Magazin,
Ein Magazin von schönen Knochen, Krusten,
Kostbaren Krusten! O wie kneipt der Hunger!
Lamure. Wie steht es? Morillar. Hast Du Essen aufgefunden?
Fr. Nicht Einen Bissen kann ich hier erspähn,
Zwar giebts die besten Steine, doch sie sind
Zu hart zum Nagen: etwas Schlamm auch holt' ich,
Mit Löffeln zu verzehren, guten dicken Schlamm,
Allein er stinkt verflucht; auch alte, faule Strünke,
Sonst wächst nicht Laub noch Blüth auf dieser Insel.
Lam. Wie sieht es aus? Mor. Es stinkt auch. Lam. Es mag wohl Gift sein!
Fr. Seis, was es will; wenns nur hinuntergeht!
Ei, guter Freund, Gift ist ein fürstlich Essen!
Mor. Hast du nicht etwas Zwieback? Keine Krumen
In deiner Tasche? Hier, da nimm mein Wamms,
Und gieb mir nur dafür drei kleine Krümchen.
Fr. Nicht für drei Königreich! wenn ich sie hätte.
Lamure, o nur ein ärmlich Schöpsenstückchen,
Das wir verschmähten! Lam. Du sprichst vom Paradies.
Fr. O nur, den Hefen von den Freundschaftsbechern,
Die wir zur Nacht aus Uebermuth verschüttet.
Mor. O, nur die Gläser, um sie abzulecken!]

Doch alles Dieses ist noch Nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schiffschirurgus dazu kömmt.

FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What
Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.
SURGEON. I am expiring,

Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesichte ekel macht. Pordenone läßt in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi Einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson mißbilliget Dieses deswegen[1], weil Christus noch nicht so lange todt gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus hin-

---

Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen,
Here 's nothing can be meat, without a miracle.
Oh that I bad my boxes and my lints now,
My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature,
What dainty dishes could I make of 'em.
MORILLAR. Hast ne'er an old suppository?
SURGEON. Oh would I had, Sir,
LAMURE. Or but the paper where such a cordial
Potion, or pills hath been entomb'd.
FRANVILLE. Or the best bladder where a cooling-glister.
MORILLAR. Hast thou no fearcloths left?
Nor any old pultesses?
FRANVILLE. We care not to what it hath been ministred.
SURGEON. Sure I have none of these dainties, Gentlemen.
FRANVILLE. Where's the groat wen
Thou cut'st from Hugh the sailors shoulder?
That would serve now for a most princely Banquet.
SURGEON. Ay if we had it, Gentlemen.
I flung it over-bord, Slave that I was.
LAMURE. A most improvident Villain.
[Fr. Hier kommt der Wundarzt, was hast du entdeckt?
O lächle, lächl und tröst uns. Wundarzt. Ich verschmachte,
Jetzt lächle, wer noch kann! Ich finde Nichts,
Nichts kann uns Nahrung werden ohne Wunder;
O hätt ich meine Büchsen, meine Leinwand,
Bähplappen, meine Wieken und die andern
Wohlthätigen Gehülfen der Natur,
Welch leckres Mahl wollt ich daraus bereiten!
Mor. Hast keinen alten Stuhlzapf? Wund. Möcht ichs, Herr!
Lam. Nicht ein Papier, in welchem so ein Labsal,
Wie Pulver, Pillen, eingekerkert lagen?
Fr. Die Blase, die ein kühlendes Klystier —
Mor. Hast Du kein Pflaster, keinen alten Umschlag?
Fr. Uns kümmert nicht, wozu es einst gedient.
Wund. Ich habe Nichts von solchen Leckerbissen,
Ihr Herrn. Fr. Wo blieb der große Wulst, den du
Hugh, dem Matrosen, von der Schulter schnittest?
Das wäre jetzt ein rechter Fürstenschmaus!
Wund. Ja, wenn wir den noch hätten, meine Herren!
Ich warf ihn über Bord, ich Eselskopf!
Lam. Du unbedachter Schurke! —

[1] Richardson de la Peinture, T. I. p. 74.

gegen, glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden Einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erwecket Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte nicht des Ekelhaften wegen; sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verlieret in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandtheilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischen als hier; sobald die Ueberraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättiget, trennet es sich wiederum gänzlich, und liegt in einer eigenen cruden Gestalt da.

XXVI.

Des Herrn Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Spekulation kühnlich nachtreten.

Man pfleget, in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erkläret hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheinet? Oder Denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweiget. Wo ist die absolute Nothwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß

die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Aehnlichkeiten sind; und daß das Eine so wenig das Vorbild des andern gewesen, daß sie auch nicht einmal Beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die erstern haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe, aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schicksal“, sagt er[1], „welches auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch gewachet, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoon nebst seinen beiden Söhnen, vom Agesander, Apollodorus[2] und Athenodorus aus Rhodus gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen, und wie Einige gethan haben, die Olympias, in welcher diese Künstler geblühet haben, angeben kann.“

In einer Anmerkung setzet er hinzu: „Plinius meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehülfen an seinem Werke gelebet haben; Maffei aber in der Erklärung alter Statuen hat wissen wollen, daß diese Künstler in der achtundachtigsten Olympias geblühet haben, und auf dessen Wort haben Andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polycletus Schülern für Einen von unsern Künstlern genommen, und da Polycletus in der siebenundachtzigsten Olympias geblühet, so hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später gesetzet; andere Gründe kann Maffei nicht haben.“

Er konnte ganz gewiß keine andere haben. Aber warum läßt es Herr Winkelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von

---

[1] Geschichte der Kunst, S. 347.

[2] Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der Einzige, der diese Künstler nennet, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen von einander abgiengen. Harduin würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben lesen alle Polydorus. Herr Winkelmann muß sich in dieser Kleinigkeit bloß verschrieben haben.

keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wo man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus, der Gehülfe des Agesander und Polydorus, unmöglich Eine und eben dieselbe Person können gewesen sein. Zum Glücke läßt sich Dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias[1] aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugnisse des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winkelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei durch Beifügung dieses Umstandes nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werks nach seiner unstreitigen Kenntniß ziehet, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den argutiis[2] [geschmackvollen Erfindungen], die dem Lysippus so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter sein kann als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ohngefähr aus seiner Zeit sein müsse? daß er unmöglich ein weit späteres Werk sein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland bis zum Anfange der römischen Monarchie ihr Haupt bald wiederum empor hob, bald wiederum sinken ließ, übergehe; warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers sein können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arcesilaus, eines Pasiteles, eines Posidonius, eines Diogenes sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Theil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich geschätzet? Und wann noch ungezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt, und ließe sich aus Nichts schließen als aus ihrer Kunst, welche

---

[1] *Αϑηνοδωρος δε και Δαμιας — ουτοι δε Αρκαδες εἰσιν ἐκ Κλειτορος.* [Athenodoros und Damias — diese sind Arkadier aus Klitor.] Phoc. cap. 9. p. 819. Edit. Kuhn.

[2] Plinius lib XXXIV. sect. 19. p. 653 Edit. Hard.

göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht eben sowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winkelmann allein des Laokoons würdig zu sein achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoons gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich es aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen; so bekenne ich, daß ich für das Letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urtheile.

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Scopas, etwas ausführlicher gesprochen, und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom Etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht, so fährt er folgender Gestalt fort[1]: Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo, opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatisimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata. [Sodann giebt es noch weit mehr Künstler ohne Ruf, da ihrer Berühmtheit die Zahl der Arbeiter an ausgezeichneten Werken im Wege steht, weil weder ein Einziger den Ruhm für sich in Anspruch nehmen darf, noch Mehrere zugleich namhaft gemacht werden können. Dieß ist der Fall mit dem im Hause des Kaisers Titus befindlichen Laokoon, welcher allen andern Werken der Malerei und Bildhauerkunst vorgezogen werden muß. Aus einem einzigen Stein machten ihn und die Kinder und die wunderbaren Umschlingungen des Drachen nach dem Ergebniß ihrer Berathung die ausgezeichneten Künstler Agesander, Polydorus und Athenodorus, alle aus Rhodus. Auf ähnliche Weise füllten die Häuser der Cäsaren auf dem Palatinischen Berge mit den vorzüglichsten Bildwerken Craterus gemeinschaftlich

[1] Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

mit Pythodorus, Polydektes mit Hermolaus, ein anderer Pythodorus mit Artemon und für sich allein der Trallianer Aphrodisius. Das Pantheon des Agrippa schmückte der Athenienser Diogenes; die Caryatiden an den Säulen dieses Tempels werden wie wenig andere Arbeiten dieser Art geschätzt, eben so die auf dem Giebel aufgestellten Bildwerke, welche aber wegen der Höhe des Ortes weniger bekannt sind.]

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genennet werden, ist Diogenes von Athen Derjenige, dessen Zeitalter am Unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, so wie des Aphrodisius Trallianus eben so unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis [Die Häuser der Cäsaren auf dem Palatinischen Berge füllten sie mit den vorzüglichsten Bildwerken]. Ich frage: kann Dieses wohl nur so viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllet gewesen? In dem Verstande nämlich, daß die Kaiser sie überall zusammen suchen, und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias Ein oder das andere Werk von ihnen gesehen, und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kömmt zwar bei ihm vor[1], allein Harduin hat sehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennet die Bildsäule der Juno, die er von der Arbeit des Erstern zu Koronea in Böotien sahe, ἀγαλμα ἀρχαιον [eine alte Bildsäule], welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister giebet, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Paläste ausgezieret haben. Noch weniger ist auf die andere Vermuthung des Harduins zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens sei, dessen Plinius an einer andern

[1] Boeotic. cap. XXXIV. p. 778. Edit. Kuhn.

Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus mit den Uebrigen unter den Kaisern gelebet, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllet; so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein Similiter [gleichergestalt] übergehet. Und Dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur; wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winkelmann hält, wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdruckes keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf Einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem Gleichergestalt thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses Similiter [gleichergestalt] nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese in Betrachtung der Zeit so unähnliche Meister mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten. Denn da Keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, Alle aber, die daran Theil gehabt, jederzeit zu nennen, zu weitläuftig gewesen wäre: (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt) [weil weder ein Einziger den Ruhm für sich in Anspruch nehmen darf, noch Mehrere zugleich namhaft gemacht werden können], so wären ihre sämmtliche Namen darüber vernachlässiget worden. Dieses sei den Meistern des Laokoons, Dieses sei so manchen andern Meistern widerfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftiget hätten.

Ich gebe Dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoons erwähnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles, eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war[1]. Herr Winkelmann sagt selbst, daß man von dergleichen älteren Werken, die

---

[1] **Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 730.**

mehr als Einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniß machen könne[1]. Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern geblühet haben, gewiß in einem sehr hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winkelmann setzet, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst in Griechenland ehedem gestanden, so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke (opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo) [welches allen andern Werken der Malerei und Bildhauerkunst vorgezogen werden muß] beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar Nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland eben so wenig wie von dem Laokoon zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertiget worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Scopas sagt[2], die zu Rom in einem Tempel des Mars stand, quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes a contemplatione talium abducunt; quoniam otiosorum et in magno loci silentio apta admiratio talis est. [welche jeden andern Ort zu Ansehen bringen würde. Zu Rom indessen verschwindet sie vor der großen Menge der Kunstwerke, und die Menschen werden durch die Ueberhäufung mit Geschäften und Amtspflichten von der Betrachtung solcher Dinge abgezogen; denn nur Müßigen und nur bei tiefer Stille eines Ortes ist die gebührende Bewunderung vergönnt.]

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoon sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir eine Muthmaßung bei, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio, der den Laokoon des Virgils durch griechische Künstler

---

[1] Geschichte der Kunst, Th. II. S. 311.
[2] Plinius l. c. p. 727.

ausführen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter und scheinet sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht können so leicht die einzeln Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt[1]? Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück als Laokoon vollkommen angemessen[2]: ut fuit acris vehementiae sic quoque spectari monumenta sua voluit [wie ihm überhaupt eine lebhafte Heftigkeit eigen war, so wollte er auch die Blicke auf seine Denkmäler ziehen]. Doch da das Kabinet des Pollio zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennet an einem besondern Orte beisammen gewesen zu sein scheinet, so möchte diese Muthmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum Etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben, was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

XXVII.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoons unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht sein können, als sie Herr Winkelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht bestärket, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese[3]:

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr Kardinal Alexander Albani im Jahr 1717 in einem großen Gewölbe, welches im Meere versunken lag, eine Vase entdecket, welche von schwarzgräulichem Marmor ist, den man itzo Bigio nennet, in welche die Figur eingefüget war; auf derselben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ

Athanodorus, des Agesanders Sohn aus Rhodus, hat es gemacht. Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und

[1] Ad ver. 7. lib. II. Aeneid. und besonders ad ver. 183. lib XI. Man dürfte also wohl nicht Unrecht thun, wenn man das Verzeichniß der verlornen Schriften dieses Mannes mit einem solchen Werke vermehrte.

[2] Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729.

[3] Geschichte der Kunst, Th. II. S. 347.

Sohn am Laokoon gearbeitet haben, und vermuthlich war auch Apollodorus (Polydorus) des Agesanders Sohn; denn dieser Athanodorus kann kein Anderer sein als der, welchen Plinius nennet. Es beweiset ferner diese Inschrift, daß sich mehr Werke der Kunst als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, auf welchen die Künstler das Wort Gemacht in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzet, nämlich ἐποιησε, fecit [hat gemacht]: er berichtet, daß die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedrücket, ἐποιει, faciebat [machte]."

Darin wird Herr Winkelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein Anderer als der Athenodorus sein könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoons gedenket. Athanodorus und Athenodorus ist auch völlig Ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des Dorischen Dialekts. Allein über Das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das Erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesanders gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriscus saget, leidet nicht wohl eine andere Auslegung[1].

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drei Kunstwerke gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des ἐποιει [machte], durch ἐποιησε [hat gemacht]), bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanicus Κλεομενης — ἐποιησε [Kleomenes — hat gemacht] gefunden? Auf der sogenannten Vergötternng des Homers, Αρχελαος ἐποιησε [Archelaos hat gemacht]? Auf der bekannten Vase zu Gaeta, Σάλπιων ἐποιησε [Salpion hat gemacht][2] u. s. w.

Herr Winkelmann kann sagen: „Wer weiß Dieses besser als ich? Aber", wird er hinzusetzen, „desto schlimmer für den Plinius. Seinem Vorgeben ist also um so öfter widersprochen; es ist um so gewisser widerlegt."

---

[1] Libr. XXXVI. sect. 4. p. 730.

[2] Man sehe das Verzeichniß der Aufschriften alter Kunstwerke beim Mar. Gudius (ad Phaedri fab. 5. lib. I.) und ziehe zugleich die Berichtigung desselben vom Gronow (Praef. ad Tom. IX. Thesauri Antiqu. Graec.) zu Rathe.

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winkelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloß das Mehrere, welches Herr Winkelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus, von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am Besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, viel versprechende Büchertitel (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) [Titel, um deren Willen man einen Termin versäumen könnte] er sich ein wenig aufgehalten, und sagt[1]: Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse: ut APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae illud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere, et tamquam singulis fato adempti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta, ILLE FECIT, quae suis locis reddam: quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea. [Damit es aber nicht scheinen möge, als tadle ich die Griechen in Allem, so wünsche ich recht sehr, daß man mich nach jenen großen Meistern in der Malerei und Bildhauerkunst beurtheilen wolle, welche, wie du in diesen Büchern finden wirst, ihren vollendeten Werken, und sogar jenen, welche wir jetzt noch nicht genug bewundern können, stets eine unbestimmte Ueberschrift geben, wie Apelles oder Polykletus machte es, als wenn das Kunstwerk zwar immer in der Arbeit, aber noch nicht fertig wäre, wodurch dem Künstler gegen den Tadel jeder Kritik stets ein Ausweg zu der Entschuldigung blieb, er würde, was man daran auszusetzen hätte, noch verbessert haben, wenn er nicht (durch den Tod) unterbrochen worden wäre. Es ist gewiß ein Zeichen der größten Bescheidenheit, daß sie jedes ihrer Werke als das neueste ausgeben, und den Glauben unterhalten wollten, als seien sie an der Vollendung eines jeden durch das Schicksal ge-

[1] Libr. I. p. 5. Edit. Hard.

hindert worden. Drei Kunstwerke nun, und, wie ich glaube, durchaus nicht mehr, sollen die bestimmte Ueberschrift führen: Der und Der hat es gemacht. Ich werde an den geeigneten Stellen von ihnen sprechen. Jedenfalls geht daraus hervor, daß diese Künstler von der Vortrefflichkeit ihrer Werke vollkommen überzeugt waren, weshalb sie denn auch vielfach angefeindet wurden.] Ich bitte auf die Worte des Plinius, pingendi fingendique conditoribus [den Meistern in der Malerei und Bildhauerkunst], aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen, daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden; er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, jene Schöpfer der bildenden Künste, pingendi fingendique conditores [die Meister in der Malerei und Bildhauerkunst], ein Apelles, ein Polyklet und ihre Zeitverwandte, diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennet, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den spätern Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem Einen der drei Künstler des Laakoons ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demohngeachtet wahr sein, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeiten bedienet, nämlich unter den älteren Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lysippus. Aber Das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehülfen, Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winkelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der ältern Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der Uebrigen aus dieser Klasse nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat[1]; so kann Athenodorus, von

[1] Er verspricht wenigstens ausdrücklich, es zu thun: quae suis locis reddam [von denen ich an ihren geeigneten Stellen sprechen werde]. Wenn er es aber nicht gänzlich vergessen, so hat er es doch sehr im Vorbeigehen und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem solchen Versprechen erwartet. Wenn er z. E. schreibet: (Lib XXXV. sect. 39.) Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, ἐνεκαυσεν, quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa [auch Lysippus schrieb auf seine Malerei zu Aegina ἐνεκαυσεν

dem keines dieser drei Werke ist, und der sich demohngeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedienet, zu jenen alten Künstlern nicht gehören; er kann kein Zeit-

(hat eingebrannt); was er gewiß nicht gethan hätte, wenn die eingebrannte Malerei nicht erfunden gewesen wäre]: so ist es offenbar, daß er dieses ἐνέκαυσεν [hat eingebrannt] zum Beweise einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das Eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufschrift in dem Aoristo abgefaßt gewesen, so hätte es sich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfließen zu lassen. Die andern zwei Werke dieser Art findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in Curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. [Derselbe (der göttliche Augustus) setzte auch in dem Rathhause, welches er auf dem Platze der Volksversammlung stiftete, zwei Gemälde in die Wand ein, nämlich eine auf einem Löwen sitzende Nemea, welche eine Palme trägt, nebst einem mit einem Stabe dabei stehenden Greise, über dessen Haupt das Gemälde eines zweispännigen Wagens herabhängt. Nicias schrieb darauf, daß er (das Bild) eingebrannt habe, denn dieses Ausdrucks bediente er sich. An dem andern Gemälde bewundert man, daß der mannbare Sohn seinem greisen Vater trotz des Unterschieds des Alters ähnlich sieht; darüber fliegt ein Adler, welcher einen Drachen umklammert. Philochares hat bezeugt, daß es sein Werk sei.] (Lib. XXXV. sect. 10.) Hier werden zwei verschiedene Gemälde beschrieben, welche Augustus in dem neuerbauten Rathhause aufstellen lassen. Das zweite ist vom Philochares, das erste vom Nicias. Was von Jenem gesagt wird, ist klar und deutlich. Aber bei Diesem finden sich Schwierigkeiten. Es stellte die Nemea vor, auf einem Löwen sitzend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Mann mit einem Stabe: cujus supra caput tabula bigae dependet. Was heißt Das? Ueber dessen Haupte eine Tafel hieng, worauf ein zweispänniger Wagen gemalet war? Das ist noch der einzige Sinn, den man diesen Worten geben kann. Also war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Denn wo wären hier sonst zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrücklich dem Philochares zugeschrieben wird? Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: *Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ*; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit Praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae. [Nicias brachte daher auf diesen zwei Tafeln seinen Namen folgender Weise an: Nicias brannte (sie) ein; und so sind von den

verwandter des Apelles, des Lysippus sein, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

---

drei Werken, von denen die Vorrede an Titus anzeigte, daß auf ihnen ausdrücklich geschrieben war: Jener hat (sie) gemacht, zwei von Nicias.] Ich möchte den Harduin fragen: wenn Nicias nicht den Aoristum, sondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte bloß bemerken wollen, daß der Meister, anstatt des γραφειν [schreiben], ἐγκαιειν [einbrennen] gebraucht hätte; würde er in seiner Sprache auch nicht noch alsdenn haben sagen müssen: Nicias scripsit se inussisse? [Nicias hat geschrieben, daß er (sie) eingebrannt habe.] Doch ich will hierauf nicht bestehen; es mag wirklich des Plinius Wille gewesen sein, Eines von den Werken, wovon die Rede ist, dadurch anzudeuten. Wer aber wird sich das doppelte Gemälde einreden lassen, deren Eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte cujus supra caput tabula bigae dependet [über dessen Haupt das Gemälde eines zweispännigen Wagens herabhängt] können also nicht anders als verfälscht sein. Tabula bigae, ein Gemälde, worauf ein zweispänniger Wagen gemalet, klingt nicht sehr Plinianisch, wenn auch Plinius schon sonst den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweispänniger Wagen? Etwan, dergleichen zu den Wettrennen in den Nemeäischen Spielen gebraucht wurden, so daß dieses kleinere Gemälde in Ansehung Dessen, was es vorstellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kann nicht sein; denn in den Nemeäischen Spielen waren nicht zweispännige, sondern vierspännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.) Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anstatt des bigae [zweispännigen Wagens] vielleicht ein griechisches Wort geschrieben, welches die Abschreiber nicht verstanden; ich meine πτυχιον [Täfelchen]. Wir wissen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Carystius beim Zenobius (conf. Gronovius T. IX. Antiquit. Graec. Praef. p. 7.), daß die alten Künstler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke selbst, sondern auch wohl auf besondere Täfelchen gesetzet, welche dem Gemälde oder der Statue angehangen wurden. Und ein solches Täfelchen hieß πτυχιον. Dieses griechische Wort fand sich vielleicht in einer Handschrift durch die Glosse, tabula [Tafel], tabella [Täfelchen] erkläret; und das tabula [Tafel] kam endlich mit in den Text. Aus πτυχιον ward bigae; und so entstand das tabula bigae. Nichts kann zu dem Folgenden besser passen als dieses πτυχιον; denn das Folgende eben ist es, was darauf stand. Die ganze Stelle wäre also zu lesen: cujus supra caput πτυχιον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse [über dessen Haupt ein Täfelchen herabhängt, auf welchem Nicias schrieb, daß er eingebrannt habe]. Doch diese Correktur, ich bekenne es, ist ein wenig kühn. Muß man denn auch Alles verbessern können, was man verfälscht zu sein beweisen kann? Ich begnüge mich, das Letztere hier geleistet zu haben, und überlasse das Erstere einer geschicktern Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurück zu kommen; wenn Plinius also nur von einem Gemälde des Nicias redet, dessen Aufschrift im Aoristo abgefaßt gewesen, und das

Kurz, ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das ἐποίησε [hat gemacht] gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen kurz vor oder unter den Kaisern geblühet haben. Von dem Kleomenes ist es unstreitig; von dem Archelaus ist es höchst wahrscheinlich; und von dem Salpion kann wenigstens das Gegentheil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den übrigen, den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winkelmann selbst mag hierüber Richter sein! Doch protestiere ich gleich im Voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche ἐποίησε [hat gemacht] gebraucht, unter die späten gehören, so gehören darum nicht alle, die sich des ἐποίει [machte] bedienet, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können Einige diese einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und Andere sie zu besitzen sich gestellet haben.

XXVIII.

Nach dem Laokoon war ich auf Nichts neugieriger als auf Das, was Herr Winkelmann von dem sogenannten Borghesischen Fechter sagen möchte. Ich glaube, eine Entdeckung über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich mir Alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winkelmann würde mir damit zuvorgekommen sein. Aber ich finde nichts Dergleichen bei ihm; und wenn nunmehr mich Etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben Das sein, daß meine Besorgniß nicht eingetroffen.

„Einige", sagt Herr Winkelmann[1], „machen aus dieser Statue einen Discobolus, das ist, der mit dem Disco, oder mit einer Scheibe von Metall wirft, und Dieses war die Meinung des berühmten Herrn von Stosch in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes, worin dergleichen Figur will gesetzt sein. Denn Derjenige,

zweite Gemälde dieser Art das obige des Lysippus ist, welches ist denn nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wenn ich es bei einem andern alten Schriftsteller finden dürfte als bei dem Plinius, so würde ich nicht sehr verlegen sein. Aber es soll bei dem Plinius gefunden werden; und noch Einmal, bei diesem weiß ich es nicht zu finden.

[1] Gesch. der Kunst, Th. II. S. 394.

welcher Etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müssig; hier aber ist das Gegentheil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das Aeußerste ausgestrecket. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze gegeben; auf dem linken Arme sieht man den Riem von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor Etwas, das von Oben her kommt, zu verwahren scheinet, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat; den Fechtern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermuthlich niemals widerfahren; und dieses Werk scheinet älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu sein."

Man kann nicht richtiger urtheilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter, als ein Discobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winkelmann aber Dieses so glücklich errieth, wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen ließ?

Mit Einem Worte, die Statue ist Chabrias.

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn[1]. Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, quum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes tuba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae, ceterique artifices his

---

[1] Cap. I.

statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti. [Auch dieser Mann ist unter die größten Feldherrn gerechnet worden und hat viele denkwürdige Thaten gethan. Am Berühmtesten ist jedoch unter diesen die Erfindung, der er sich in der Schlacht bei Theben bediente, wohin er den Böotiern zu Hülfe gezogen war. Schon rechnete der große Feldherr Agesilaus in dieser Schlacht auf den Sieg, denn schon hatte er die geworbenen Truppen geschlagen, als Chabrias der noch übrigen Phalanx Befehl gab, ihre Stellung nicht zu verlassen, und in der Haltung mit gestütztem Knie, mit vorgehaltenem Schild und Lanze den Angriff der Feinde zu empfangen. Als Agesilaus diese neue Art beobachtete, wagte er es nicht, weiter vorzurücken, und ließ seine Leute, die eben losstürzen wollten, durch die Trompete wieder zurückrufen. Dieß Ereigniß wurde in Griechenland so berühmt, daß Chabrias für das Standbild, das ihm von den Athenern auf öffentliche Kosten auf dem Markt errichtet wurde, jene Stellung wählte. Und daher kömmt es auch, daß in der Folge die Athleten und andere Künstler bei der Errichtung ihrer Standbilder die Stellung wählten, in der sie den Sieg errungen hatten.]

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheinet nicht vollkommen die nämliche zu sein, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, ist Beiden gemein, aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum [das Knie auf den Schild gestützt], obfirmato genu ad scutum [das Knie auf dem Schilde angestemmt]: Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen das Schild stemmen, und hinter demselben den Feind abwarten sollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte obnixo genu scuto [das Knie auf den Schild gestützt] nicht zusammengehörten, und man obnixo genu [das Knie gestützt] besonders, und scuto [Schild] besonders oder mit dem darauf folgenden projectaque hasta [mit vorgehaltener Lanze] zusammen lesen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die Statue ist ein Soldat, qui obnixo genu[1], scuto projectaque hasta impetum hostis excipit [der mit gestütztem Knie, mit vorgehaltenem Schild und Lanze

---

[1] So sagt Statius obnixa pectora [die entgegengestemmte Brust] (Thebaid. lib. VI. v. 863):

den Angriff des Feindes erwartet]; sie zeigt, was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiset das dem projecta [vorgehaltenen] angehängte que [und], welches, wenn obnixo genu scuto [das Knie auf den Schild gestützt] zusammengehörten, überflüssig sein würde, wie es denn auch wirklich einige Ausgaben daher weglassen.

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmet die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein; und Herr Winkelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst Etwas daran bemerket, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalls würdigen, so dürfte ich mich schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

XXIX.

Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winkelmann an sein Werk machte, hat er mit der edeln Zuversicht der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu

— — — — rumpunt obnixa furentes
Pectora.

[Die Wüthenden durchbrechen die entgegengestemmte Brust.] welches der alte Glossator des Barths durch summa vi contra nitentia [mit der größten Gewalt sich entgegenstemmend] erklärt. So sagt Ovid Halieut. v. 11.) obnixa fronte [mit entgegengestemmter Stirne], wenn er von der Meerbramse (Scaro) spricht, die sich nicht mit dem Kopfe, sondern mit dem Schwanze durch die Reusen zu arbeiten sucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.
[Sie wagt nicht, mit entgegengestemmter Stirne den Reusen entgegenzugehen.]

haben, die ein Jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lectüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winkelmann einige Mal durch den Junius verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von Nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn z. E. Herr Winkelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst, eben so wenig wie in der Poesie, erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müsse, so setzt er hinzu: „Die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem Dichter fodert, kann hiermit sehr wohl bestehen." Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeiget die zwei größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin so Etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas Aehnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei. *Ὡς δ' ἑτερον τι ἡ ῥητορικη φαντασια βουλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις, οὐκ ἀν λαθοι σε* [daß das Bild von den Rednern anders aufgefaßt wird und anders von den Dichtern, wird dir nicht entgangen sein], schreibt er an seinen Terentian[1]; *οὐδ' ὁτί της μεν ἐν ποιησει τελος ἐστιν ἐκπληξις, της δ' ἐν λογοις ἐναργεια* [noch daß sein Endzweck in der Poesie die Aufregung, in den Reden die Deutlichkeit ist]. Und wiederum: *Ου μην ἀλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν ἐχει την ὑπερεκπτωσιν, και παντη το πίστον ὑπεραιρουσαν· της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλιστον ἀει το ἐμπρακτον και ἐναληθες.* [Was man übrigens bei den Dichtern findet, zeigt, wie gesagt, fabelhafte Uebertreibung, die allen Glauben übersteigt. Unter den rednerischen Bildern sind die immer am Schönsten, welche am Wirksamsten und am Meisten der Wahrheit gemäß sind.] Nur Junius schiebt anstatt der Beredsamkeit die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winkelmann gelesen hatte[2]: Praesertim cum Poeticae

---

[1] *Περι Ὑψους, τμημα ιδ'.* Edit. T. Fabri p. 36. 39.

[2] De Pictura Vet. lib. I. cap. 4. p. 33.

phantasiae finis sit ἐκπληξις, Pictoriae vero, ἐναργεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις, ut loquitur idem Longinus, [zumal da der Endzweck der Bilder in der Poesie die Aufregung, in der Malerei aber die Deutlichkeit ist. Und was man bei den Dichtern findet, wie der nämliche Longinus sagt] u. s. w. Sehr wohl; Longins Worte, aber nicht Longins Sinn!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm eben so gegangen sein: „Alle Handlungen", sagt er[1], „und Stellungen der griechischen Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus nannten." Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweisen sein. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verstehen zu geben scheinet, auch nur dem einzigen Theodor eigen[2]. Τουτῳ παρακειται τριτον τι κακιας εἰδος ἐν τοις παθητικοις, ὁπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον ἐκαλει· ἐστι δε παθος ἀκαιρον και κενον, ἐνθα μη δει παθους· ἠ ἀμετρον, ἐνθα μετριον δει. [Ferner begegnet ein Fehler beim Pathos, welchen Theodoros Parenthyrsus (Uebertreibung) nannte; es ist aber der Pathos ungeeignet und leer, wenn er nicht nöthig ist, oder zu stark, wenn Mäßigung nöthig ist]. Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredsamkeit und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden; und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus sein, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldiget werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst bloß daher entstanden sein, weil Herr Winkelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rathe ziehen wollen. Z. E. Wenn er durch Beispiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzet worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können, so führet er unter Andern auch Dieses an[3]: „Wir wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen, oder Wageschalen; er hieß Parthenius." Herr Winkelmann

---

[1] Von der Nachahmung der griech. Werke rc. S. 23.
[2] Τμημα β.
[3] Geschichte der Kunst, Th. I. S. 136.

muß die Worte des Juvenals, auf die er sich desfalls beruft, Lances Parthenio factas [Schüsseln von Parthenius gemacht], nur in dem Catalogo des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx haben verführen lassen, sondern sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageschalen, sondern Teller und Schüsseln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher sich die Geilen abbeißt, um das Leben davon zu bringen, daß er seine kostbarsten Sachen ins Meer werfen lassen, um nicht sammt dem Schiffe unter zu gehen. Diese kostbaren Sachen beschreibt er, und sagt unter Andern:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem
Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Caelati, biberet quo callidus emtor Olynthi.

[Auch besann er sich nicht, sein Silber zu werfen, die Schüsseln,
Die Parthenius schuf und den Urnen enthaltenden Mischkrug,
Pholus, des Dürstenden werth, und werth der Gemahlin des Fuscus,
Silberne Krüge dazu, nebst Schalen, in Menge getriebne
Becher, von Jenem geleert, der schlau sich Olinthus gekauft hat.]

Lances [Schüsseln], die hier mitten unter Bechern und Schwenkkesseln stehen, was können es Anders sein als Teller und Schüsseln? Und was will Juvenal Anders sagen, als daß Catull sein ganzes silbernes Eßgeschirr, unter welchem sich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, ins Meer werfen lassen. Parthenius, sagt der alte Scholiast, caelatoris nomen [Parthenius, der Name eines Künstlers in erhabener Arbeit]. Wenn aber Grangäus in seinen Anmerkungen zu diesem Namen hinzusetzt: sculptor, de quo Plinius [ein Bildhauer, von welchem Plinius spricht], so muß er Dieses wohl nur auf gutes Glück hingeschrieben haben, denn Plinius gedenkt keines Künstlers dieses Namens.

„Ja“, fährt Herr Winkelmann fort, „es hat sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild des Ajax von Leder machte.“ Aber auch Dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweiset; aus dem Leben des Homers vom Herodotus. Denn hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführet, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekanntschaft so geheißen,

dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit bezeigen wollen[1]: *Απεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὁς ἐδεξατο αὐτον ἐν τῳ Νεῳ τειχευ, προσελθοντα προς το σκυτειον, ἐν τοις ἐπεσι καταζευξας ἐν τῃ Ιλιαδι τοισδε.* [Er bezeugte dem Lederarbeiter Tychius seinen Dank, der ihn bei der Neuen Mauer gastfreundlich aufgenommen hatte, als er zur Schusterwerkstätte gekommen war, indem er ihn in der Iliade mit folgenden Worten einführte.]

Αιας δ' ἐγγυθεν ἠλθε, φερων σακος ἠυτε πυργον,
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ οἱ Τυχιος καμε τευχων
Σκυτοτομων ὀχ' ἀριστος, Ὑλῃ ἐνι οἰκια ναιων.

[Ajas nahte heran und trug den thürmenden Schild vor,
Ehern und siebenhäutig, den Tychios klug ihm vollendet,
Hoch berühmt in des Leders Bereitungen, wohnend in Hyle.]

Es ist also gerade das Gegentheil von Dem, was uns Herr Winkelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu des Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringet. Z. E.

Es war Herkules und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt[2].

Tauriscus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien[3].

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles[4].

---

[1] Herodotus de Vita Homeri, p. 756. Edit Wessel.

[2] Gesch. der Kunst, Th. I. S. 176. Plinius lib. XXXV. sect. 36. Athenaeus lib. XII. p. 543.

[3] Gesch. der Kunst, Th. II. S. 353. Plinius lib. XXXVI. sect. 4. p. 729. l. 17.

[4] Gesch. der Kunst, Th. II. S. 328. „Er führte die Antigone, sein erstes Trauerspiel, im dritten Jahre der siebenundsiebzigsten Olympias auf." Die Zeit ist ungefähr richtig, aber daß dieses erste Trauerspiel die Antigone gewesen sei, Das ist ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winkelmann in der Note anführt, hat Dieses auch gar nicht gesagt, sondern die Antigone ausdrücklich in das dritte Jahr der vierundachtzigsten Olympias gesetzt. Sophokles gieng das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieser Expedition kann zuverlässig bestimmt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erste Trauerspiel dieses Dichters wahrscheinlicher Weise Triptolemus gewesen. Plinius redet nämlich

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen;

(Libr. XVIII. sect. 12. p. 107. Edit. Hard.) von der verschiednen Güte des Getreides in verschiednen Ländern und schließt: Hae fuere sententiae, Alexandro magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV Sophocles poeta in fabula Triptolemo frumentum Italicum ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canere candido.

[Dieß waren die Ansichten zur Zeit, als Alexander der Große herrschte und Griechenland das berühmteste und mächtigste Reich auf dem ganzen Erdkreise war; und doch hatte bereits hundertundfünfund-vierzig Jahre vor dem Tode desselben der Dichter Sophokles in seinem Schauspiel Triptolemus den italienischen Waizen vor allem andern gelobt, wie aus der wörtlich übersetzten Stelle hervorgeht:

Und glücklich glänzt Italien von weißer Frucht.]

Nun ist zwar hier nicht ausdrücklich von dem ersten Trauerspiele des Sophokles die Rede; allein es stimmt die Epoche desselben, welche Plutarch und der Scholiast und die Arundelschen Denkmäler einstimmig in die siebenundsiebzigste Olympias setzen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus setzet, so genau überein, daß man nicht wohl anders als diesen Triptolemus selbst für das erste Trauerspiel des Sophokles erkennen kann. Die Berechnung ist gleich geschehen. Alexander starb in der hundertundvierzehnten Olympias; hundertundfünfundvierzig Jahr betragen sechsunddreißig Olympiaden, und ein Jahr und diese Summe von jener abgerechnet, giebt siebenundsiebzig. In die siebenundsiebzigste Olympias fällt also der Triptolemus des Sophokles, und da in eben diese Olympias und zwar, wie ich beweise, in das letzte Jahr derselben auch das erste Trauerspiel desselben fällt, so ist der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerspiele Eines sind. Ich zeige zugleich eben daselbst, daß Petit die ganze Hälfte des Kapitels seiner Miscellaneorum (XVIII. lib. III. eben dasselbe, welches Herr Winkelmann anführt) sich hätte ersparen können. Es ist unnöthig, in der Stelle des Plutarchs, die er daselbst verbessern will, den Archon Aphepsion in Demotion oder *ἀνεψιος* [Anepsios d. h. Geschwisterkind] zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr den 77ten Olympias nur in das vierte derselben gehen dürfen und er würde gefunden haben, daß der Archon dieses Jahres von den alten Schriftstellern eben so oft, wo nicht noch öftrer, Aphesion als Phädon genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Siculus, Dionysius Halicarnasseus und der Ungenannte in seinem Verzeichnisse der Olympiaden. Aphepsion hingegen nennen ihn die Arundelschen Marmor, Apollodorus, und der diesen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennet ihn auf beide Weise; im Leben des Theseus Phädon und in dem Leben des Cimons Aphepsion. Es ist also wahrscheinlich, wie Palmerius vermuthet, Aphepsionem et Phaedonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo, suffectus fuit alter [daß Aphepsio

aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winkelmann kennet, dürfte es für Krokylegmus halten.

---

und Phädo Archonten waren, nach denen das Jahr benannt wurde, da nämlich der Eine während seiner Beamtung gestorben war, der Andere an seine Stelle trat]. (Exercit. p. 452.) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winkelmann auch schon in seiner ersten Schrift von der Nachahmung der griechischen Kunstwerke (S. 8) eine Unrichtigkeit einfließen lassen. „Die schönsten jungen Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, war der Erste, der in seiner Jugend dieses Schauspiel seinen Bürgern gab." Auf dem Theater hat Sophokles nie nackend getanzt, sondern um die Tropäen nach dem Salaminischen Siege, und auch nur nach Einigen nackend, nach Andern aber bekleidet (Athen. lib. I. p. m. 20.). Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insul war es, wo es damals der tragischen Muse, alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu versammeln, beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren.

Ende des ersten Theiles.

Zum Laokoon.

I.

Erster Abschnitt.

I. Laokoon; Widerlegung der Winkelmannischen Anmerkung. Wahre Ursache, aus dem Gesetze der Schönheit. Beweis, daß die Schönheit das höchste Gesetz der alten Kunst gewesen.

II. Zweite Ursache; aus der Verwandlung des Transitorischen in das Beständige. Der äußerste Augenblick ist der unfruchtbarste.

III. Die Natur wird mit dem Gemälde des Dichters weiter verglichen. Worin und warum weiter Beide von einander abgehen.

IV. Beider Uebereinstimmung. Wahrscheinliche Vermuthung aus dieser Uebereinstimmung, daß der Eine den Andern vor Augen gehabt. Die Griechen erzählen diese Begebenheit ganz anders; woraus wahrscheinlich wird, daß die Künstler den Virgil nachgeahmet.

V. Ein Spence dürfte schwerlich meiner Meinung sein. Sein seltsames System, bei welchem alles Verdienst des Dichters verloren geht. Beweise, wie wenig er von dem besondern Gebiete der Malerei und Dichtkunst verstanden 1. an der wüthenden Venus 2. an den allegorischen Wesen.

VI. Ein Caylus hat den Dichtern mehr Gerechtigkeit widerfahren lassen. Er bekennt es, daß die Künstler den Dichtern viel zu danken haben, und noch mehr zu danken haben können. Seine Gemälde des Homers. Einwurf wider die zusammenhangende Folge derselben aus den unsichtbaren Scenen des Dichters.

VII. Mißdeutung, welcher die Rangordnung unterworfen, die Caylus unter den Dichtern nach der Menge ihrer Gemälde machen will. Er hat nicht unterschieden, was bei dem

Dichter ein Gemälde und was für den Maler brauchbar ist. Er nimmt nur immer dieses; und jenes bleibt immer weg, wornach die Rangordnung doch nur einzig geschehen müßte. Beweise aus dem vierten Buche der Iliade.

VIII. Ursache, warum das Gemälde des Dichters nur selten ein Gemälde des Malers werden kann. Jener malt fortschreitende Handlungen, und Dieser für sich bestehende Wesen. Exempel, wie Homer diese Wesen in Handlungen zu verwandeln weiß.

IX. Beantwortung der Einwürfe wider das Homerische Schild aus diesem Gesichtspunkte. Der Dichter wählet Das aus, was der Künstler intendieret hat, und läßt sich nicht in die Schranken der materiellen Kunst einschließen.

Zweiter Abschnitt.

I. Winkelmanns Geschichte der Kunst ist indeß erschienen. Lob derselben. Wie er das Alter des Laokoon angegeben. Er hat nicht den geringsten historischen Grund für sich; er urtheilet bloß aus der Kunst. Plinius scheinet da, wo er des Laokoon gedenkt, von lauter neueren Künstlern zu reden. Widerlegung der Maffeischen Meinung, die Winkelmann nicht ganz zu Schanden machen wollen; und warum.

II. Beweis aus dem ἐποιει (machte) und ἐποιησε (hat gemacht), daß der Laokoon kein so altes Werk ist. Umständliche Erklärung einzelner Stellen des Plinius.

III. Ist er indeß nicht aus der Zeit, in welche ihn Winkelmann setzt; so verdient er es doch daraus zu sein, und Das ist genug für eine Kunstgeschichte, die unsern Geschmack bilden soll. Uebrigens hat sich Winkelmann wegen der Ruhe des Laokoon näher erklärt, und er ist meiner Meinung, daß die Schönheit diese Ruhe veranlaßt habe.

IV. Sein Ausspruch, daß die neueren Dichter jenseit den Alten mehr Bilder haben, und weniger Bilder geben. Commentar über diese Worte zu wünschen. Woher der Unterschied der poetischen und materiellen Bilder entspringe. Aus der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die Malerei und Poesie bedienen. Jene im Raume und natürlich; diese in der Zeit und willkürlich.

V. In dem Raume und in der Zeit. Folglich jene Körper, und diese Bewegungen. Jene Bewegungen andeutungsweise durch Körper. Diese Körper andeutungsweise durch Bewegungen. Ausdrückliche Schilderungen von Körpern sind daher der Poesie versagt. Und wann sie es thut, so

thut sie es nicht als nachahmende Kunst, sondern als Mittel der Erklärung. So wie die Malerei nicht nachahmende Kunst, sondern ein bloßes Mittel der Erklärung ist, wann sie verschiedne Zeiten auf Einem Raume vorstellet.

VI. Schönheit insbesondere ist kein Vorwurf der Poesie, sondern der eigentliche aller bildenden Künste. Homer hat die Helena nicht geschildert. Aber die alten Maler haben sich jeden seiner Fingerzeige auf die Schönheit zu Nutze gemacht. Des Zeuxis Helena.

VII. Von der Häßlichkeit. Vertheidigung des Thersites; in einem Gedichte. Verwerfung desselben in der Malerei. Caylus hatte Recht, ihn auszulassen; la Motte nicht. Einführung des Thersites in die Epigoniade. Nireus war nicht der Schönste unter den Griechen. Daher ist Clarks Anmerkung falsch in den Briefen der Literatur.

(N.B. Vom Ekel. Die Discordia beim Petron.)

VIII. Schönheit der malerische Werth der Körper. Folglich kommen wir hier von selbst auf die Regel der Alten, daß der Ausdruck der Schönheit untergeordnet sein müsse. Ideal der Schönheit in der Malerei hat vielleicht das Ideal der moralischen Vollkommenheit in der Poesie veranlaßt. Da man dafür auf ein Ideal in den Handlungen denken sollen. Das Ideal der Handlungen bestehet 1. in der Verkürzung der Zeit, 2. in der Erhöhung der Triebfedern und Ausschließung des Zufalls, 3. in der Erregung der Leidenschaften.

IX. Leblose Schönheiten um so mehr dem Dichter versagt zu schildern. Verdammung der Thomsonschen Malerei. Von den Landschaftsmalern; ob es ein Ideal in der Schönheit der Landschaften gebe. Wird verneinet. Daher der geringere Werth der Landschaftsmaler. Die Griechen und Italiener haben keine. Beweis aus dem umgekehrten Pferde des Pausanias, daß sie auch nicht einmal untergeordnete Landschaften gemalt. Vermuthung, daß die ganze perspektivische Malerei aus der Scenenmalerei entstanden.

X. Die Poesie schildert Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen. Kunststück der Dichter, sichtliche Eigenschaften in Bewegungen aufzulösen. Exempel von der Höhe eines Baumes. Von der Größe einer Schlange. Von der Bewegung in der Malerei. Warum sie Menschen und keine Thiere darin empfinden.

(Von der Schnelligkeit.)

XI. Folglich schildert die Poesie die Körper auch nur mit Einem oder zwei Zügen. Schwierigkeit in der sich oft die Malerei befindet, diese Züge auszumalen. Unterschied der poetischen Gemälde, wo sich diese Züge leicht und gut aus-

malen lassen, und wo nicht. Jenes sind die Homerischen Gemälde, Dieses die Miltonschen und Klopstockschen.

XII. Vermuthung, daß die Blindheit des Milton auf seine Art zu schildern einen Einfluß gehabt. Beweis z. E. aus der sichtbaren Dunkelheit.

XIII. Die erste Veranlassung war indeß der orientalische Styl. Moses Vermuthung; aus dem Mangel der Malerei. Daß Das nicht schön sein muß, was biblisch ist. Wenn der Grammatiker eine schlechte Sprache in der Bibel finden kann; so darf der Kunstrichter auch schlechte Bilder darin finden. Der h. Geist hat sich in beiden Fällen nach dem leidenden Subjekte gerichtet; und wann die Offenbarung in den nordischen Ländern geschehen wäre, so würde sie in einem ganz andern Style und unter ganz andern Bildern geschehen sein.

XIV. Homer hat nur wenige Miltonsche Bilder. Sie frappieren, aber sie abstrahieren nicht. Und eben deswegen bleibt Homer der größte Maler. Er hat sich jedes Bild ganz und nett gedacht. Und selbst auch in der Ordnung ein malerisches Auge gezeigt. Anmerkung über die Gruppen, die sich bei ihm nie über drei Personen erstrecken.

XV. Von den collectiven Handlungen, als welche der Poesie und Malerei gemein sind.

Dritter Abschnitt.

I. Aus dem Unterschiede der natürlichen und willkürlichen Zeichen. Die Zeichen der Malerei sind nicht alle natürlich; und die natürlichen Kennzeichen willkürlicher Dinge, können nicht so natürlich sein als die natürlichen Kennzeichen natürlicher Dinge. Es ist auch noch sonst viel Convention darunter. Exempel von der Wolke.

II. Sie hören auf, natürliche zu sein, durch Veränderung der Dimensionen. Nothwendigkeit des Malers, sich der Lebensgröße zu bedienen. Abfall der Kunst in den erhabenen Landschaften. Schwindel kann die Poesie, aber nicht die Malerei erwecken.

III. Die Zeichen der Poesie nicht lediglich willkürlich. Ihre Worte, als Töne betrachtet, können keine Gegenstände natürlich nachahmen. Welches bekannt. Aber ihre Worte als unter sich verschiedner Stellen fähig, können dadurch die verschiedne Reihen der Dinge auf einander und neben einander schildern. Exempel hiervon. Auch sogar die Bewegung der Organen kann die Bewegung der Dinge ausdrücken. Exempel davon.

IV. Einführung mehrerer willkürlicher Zeichen durch die Allegorie. Billigung der Allegorie, in so fern die Kunst dadurch auf den Geschmack der Schönheit zurückgeführet, und von dem wilden Ausdrucke abgehalten werden kann.

V. Mißbilligung allzu weitläufiger Allegorien, welche allezeit dunkel sind. Erläuterung aus Raphaels Schule von Athen; und besonders aus der Vergötterung Homers.

VI. Nützlichkeit der willkürlichen Zeichen in der Tanzkunst. Daß eben dadurch die Tanzkunst der Alten die Neueren so weit übertroffen.

VII. Der Gebrauch der willkürlichen Zeichen in der Musik. Versuch, das Wunderbare und den Werth der alten Musik daraus zu erklären. Von der Macht, die sich daher der Gesetzgeber darüber anmaßte.

VIII. Nothwendigkeit, alle schöne Künste einzuschränken, und ihnen nicht alle mögliche Erweiterungen und Verbesserungen zu gestatten. Weil durch diese Erweiterungen sie von ihrem Zwecke abgelenkt werden, und ihren Eindruck verlieren. Eulers Entdeckung in der Musik.

IX. Von der Erweiterung in der Malerei der neuern Zeiten. Wodurch die Kunst unendlich schwer geworden; und es sehr wahrscheinlich wird, daß alle unsere Künstler mittelmäßig bleiben müssen. Einfluß, den Fehler in Nebentheilen, z. E. in Licht und Schatten und Perspektiv, auf das Ganze haben. Da uns hingegen die gänzliche Weglassung aller dieser Theile nicht anstößig sein würde.

X. Ermunterung, die bildenden Künstler aus den alten Zeiten zurückzurufen, und sie mit Begebenheiten unserer itzigen Zeit zu beschäftigen. Aristoteles Rath, die Thaten Alexanders zu malen.

Anhang.

I. Zerstreute Anmerkungen über einige Stellen aus Winkelmanns Geschichte; wo er nicht genau genug gewesen. Antigone des Sophokles. Die Teller des Parthenius. Der Meister des Schildes vom Ajax rc.

II. Von dem Borghesischen Fechter.

III. Von dem Cupido des Praxiteles.

IV. Von der Kunst, in Erzt zu gießen. Daß sie zu den Zeiten des Nero nicht verloren gewesen.

V. Vermuthung über das Netze p. 203.

VI. Von den Schulen der alten Malerei, und von den Asiatischen Künstlern.

II.

Gerard[1] glaubt wider meine Meinung, daß die Malerei auch das Erhabene ausdrücken könne, welches mit der Größe der Dimensionen verbunden ist. Denn, sagt er, ob sie gleich diese Dimensionen nicht selbst beibehalten kann, so läßt sie ihnen doch ihre comparative Größe, und diese ist hinlänglich, das Erhabene hervorzubringen. — Er irrt sich: diese ist hinlänglich, um mir zu erkennen zu geben, daß dergleichen comparative große Gegenstände in der Natur erhaben sein müssen, aber nicht vermögend, die Empfindung selbst hervorzubringen, die sie in der Natur erwecken würden. Ein großer majestätischer Tempel, den ich unmöglich mit Einem Blicke übersehen kann, wird eben dadurch erhaben, daß ich meinen Blick darauf herumreisen lassen kann, daß ich überall, wo ich damit stille stehe, ähnliche Theile von der nämlichen Größe, Festigkeit und Einfalt bemerke[2]. Aber eben dieser Tempel, auf den kleinen Raum einer Kupferplatte gebracht, hört auf, erhaben zu sein, das ist, meine Bewunderung zu erregen, eben deswegen, weil ich ihn auf Einmal übersehen kann. Wenn ich mir ihn schon nach allen den gehörigen Dimensionen ausgeführt denke, so empfinde ich nur, daß ich mich alsdann verwundern würde, ihn so ausgeführt zu sehen, aber noch verwundere ich mich nicht. Zwar kann ich mich über seine Figur, über seine edle Einfalt verwundern; aber Dieses ist eine Verwunderung, welche aus dem Anschauen der Geschicklichkeit des Künstlers, nicht aber aus dem Anschauen der Dimensionen entstehet.

S. Hagedorn, S. 335. Von dem Erhabenen der Landschaften. Was er von dem Carnieße anführt, scheint Nichts zu sein und grade gegen den Werth der Landschaften. Eben weil mehr Mechanisches dabei ist, könnte er mehr davon schreiben.

Cibbers Kritik einer Stelle des Nat. Lee, die er für Nonsens erklärt, weil sie kein Gemälde geben könne. Und was Warburton dagegen erinnert (über Popens Prologue to the Satires, v. 121). Ich halte mit Warburton die Stelle

---

[1] On Taste. London 1759. p. 24.

[2] Auf dem Rande. Aber in den menschlichen Figuren kann der Künstler eine Art der Erhabenheit erreichen, wenn er gewisse Glieder über die Proportion vergrößert. S. was Hagedorn von dem Apollo Belvedere sagt, und Gerard p. 147. vom Parmigiano.

gleichfalls für schön. Aber Cibber hat auch Recht, daß sie sich nicht malen läßt. Was folgt also daraus? Daß die Probe unrecht ist; und daß es allerdings poetische Gemälde giebt, die sich nur schlecht malen lassen.

Der Kunstrichter muß nicht bloß das Vermögen, er muß vornehmlich die Bestimmung der Kunst vor Augen haben. Nicht Alles, was die Kunst vermag, soll sie vermögen. Nur daher, weil wir diesen Grundsatz vergessen, sind unsere Künste weitläuftiger und schwerer, aber auch von desto wenigerer Wirkung geworden.

Observations sur l'Italie, Tom. II. p. 30. An dem Tage des h. Rochus haben die Maler zu Venedig die öffentliche Aussetzung ihrer Gemälde dans la Scuola di S. Roch. Cette Scuola, l'une des premières de Venise, est remplie de sujets du N. T. de la main de Tintoret, de la plus grande force de ce Maitre. Je fus singulièrement frappé de celui qui représente l'Annonciation. Le mur qui ferme la chambre de la Vierge du côté de la campagne, s'écroule, et l'ange entre de plein vol par la brèche. [Diese Scuola, Eine der ersten von Venedig, ist mit Gegenständen aus dem Neuen Testament von der Hand Tintorets angefüllt und zwar solchen, in welchen der Meister seine größte Kraft entwickelt hat. Am Meisten fiel mir das Gemälde auf, welches die Verkündigung vorstellt. Die Mauer, welche das Zimmer der Jungfrau auf der Seite gegen das Feld schließt, stürzt ein, und der Engel kommt in vollem Flug durch die Lücken herein.]

Dieser Einfall ist vortrefflich. Da der Maler das geistige Wesen des Engels nicht ausdrücken konnte, welches alle Körper, ohne sie zu zerstören, durchdringen kann, so drückt er seine Macht aus. Am Ende erweckt es auch die nämliche Idee, daß nämlich ein solches Wesen von Nichts ausgeschlossen, von Nichts abgehalten wird; es mag nun durch seine Geistigkeit oder durch seine Macht sein.

Plinius lib. 35. cap. 10. vom Arellius: Flagitio insigni corrupit artem, Deas pingens, sed Dilectarum imagine [Durch eine auffallende Schandthat entehrte er die Kunst, indem er Göttinnen, aber unter der Gestalt seiner Geliebten malte]. Er porträtierte sie, anstatt sie nach dem Ideale zu malen. Das Nämliche haben verschiedene neuere Maler mit der heil.

Jungfrau gethan, z. E. Carl Maratti, welcher das Vorbild dazu von seiner Frau nahm.

Beim jüngern Burmann in der Anthologie (p. 90) findet sich ein Epigramm auf den Laokoon, in welchem ihm die Zeile

Hinc tolerasse ferunt saeva venena virum

[Deshalb, sagt man, habe er das schreckliche Gift geduldig ertragen] wegen des tolerasse (ertragen) verdächtig ist. Wenn dieses Epigramm, wie es scheinet, auf die Statue gemacht ist, so hätte er nicht nöthig, das tolerasse zu verändern; sondern der Dichter könnte damit zugleich mit auf die Geduld gesehen haben, mit welcher Laokoon in selbiger sein Leiden erträgt.

Richardson Traité de la Peinture, T. I. p. 9. Après avoir lu Milton, on découvre la Nature avec des yeux plus clairvoyans qu'auparavant; on y remarque des beautés auxquelles on n'auroit point fait attention. [Nachdem man den Milton gelesen, betrachtet man die Natur mit hellsehenderen Augen als vorher; man bemerkt an ihr Schönheiten, welche man nicht beachtet hätte.]

Und Dieses ist auch der einzige wahre Nutzen, den die Künstler aus den Dichtern ziehen sollten. Gedichte sollen für sie gleichsam unendliche Augen mehr, und eine Art von Vergrößerungsgläsern sein, durch welche sie Dinge bemerken können, die sie mit ihren eigenen bloßen Augen nicht würden unterschieden haben.

---

p. 12. betrachtet Richardson die bildenden Künste von der Cammeralseite, in wie fern sie die Reichthümer eines Landes vermehren. Es ist wahr, der Künstler verarbeitet sehr wenig, und eben nicht kostbare Materialien, und macht Etwas daraus, was unendlich mehr werth wird.

Allein wenn sich dadurch die Cammeralisten wollten verleiten lassen, die Malerei fabrikenmäßig zu unterstützen und arbeiten zu lassen, so wäre der Verfall der Kunst und die Verderbniß des Geschmacks nicht allein unvermeidlich, sondern am Ende würde auch die Arbeit nicht einmal so viel werth sein, als die verarbeiteten Materialien.

---

p. 38. Exempel, wo sich Raphael sowohl von der natürlichen, als historischen Wahrheit entfernt hat. Von jener in

einem seiner Cartons in Hamptoncour, wo er den wunderbaren Fischzug vorstellt, und die Barke für die Menge der darauf befindlichen Personen viel zu klein macht. Von dieser gleichfalls in einem Carton von dem von Pedro und Johanne kurierten Gichtbrüchigen vor der Thüre des Tempels, genannt die Schöne, wo er figurierte Säulen angebracht hat.

Allein es ist zwischen beiden Abweichungen ein großer Unterschied; diese vermehrt die gute Wirkung, jene verringert sie. Nämlich in einem bloß natürlichen Auge. Jene ist allen Menschen anstößig, diese nur den Gelehrten.

---

p. 43. Es hat sogar große Maler gegeben. welche in ein einziges Gemälde die ganze Folge einer Geschichte zu bringen gesucht haben. Wie z. E. Titian selbst die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes von der Verlassung seines väterlichen Hauses bis zu seinem Elende. Richardson sagt, diese Ungereimtheit sei dem Fehler gleich, welchen schlechte dramatische Dichter begehen, wenn sie die Einheit der Zeit übertreten, und ganze Jahre ein einziges Stück dauern lassen.

Allein der Fehler des Malers ist unendlich ungereimter, als der Fehler des Dichters. Denn

1. hat der Maler die Mittel nicht, welche der Dichter hat, unserer Einbildungskraft in Ansehung der beleidigten Einheit der Zeit und des Ortes zu Hülfe kommen. Das Mittel der Perspektiv ist dazu nicht hinreichend.
2. Der Fehler des Dichters behält noch immer eine gewisse Proportion mit der Wahrheit. Wenn wir in dem ersten Akte in Rom und in dem zweiten in Aegypten sind, so sind wir doch in diesen beiden Orten nur nach und nach; wenn der Held im ersten Akte heirathet, und im zweiten schon erwachsene Kinder hat, so bleibt doch noch immer zwischen beiden eine Zwischenzeit; anstatt daß bei dem Maler nothwendig alle verschiedne Orte in Einen Ort, und alle verschiedne Zeiten in Einen Zeitpunkt zusammenfließen, weil wir Alles in ihm auf Einmal übersehen.
3. Welches das Vornehmste ist, weil in dem Gemälde die Einheit des Helden verloren geht. Denn da ich Alles auf Einmal darin übersehe, so sehe ich den Helden zugleich mehr als Einmal, welches einen höchst unnatürlichen Eindruck macht.

---

p. 37. Raphael hat in einem von seinen Gemälden im Vatican, welches die wunderbare Befreiung des h. Petrus

aus dem Gefängnisse vorstellet, ein dreifaches Licht angebracht. Das eine ist der Ausfluß von dem Engel, das zweite ist die Wirkung einer Fackel, und das dritte ist der Schein des Mondes. Alle diese drei Lichte haben jedes seine ihm eigenthümlich zukommende Scheine und Widerscheine, und machen zusammen einen wunderbaren Effekt.

Diese Schönheit ist vermuthlich eine von denen, auf die Raphael von Ohngefähr gekommen ist. Als eine solche verdient sie alles Lob. Seine vornehmste Absicht war sie nicht; und sie wird auch daher weder die erste, noch die einzige Schönheit in seinem Stücke sein.

---

p. 49. Hannibal Caraccio wollte in einem Gemälde nicht über zwölf Figuren verstatten.

Rubens in seiner Auferstehung des Lazarus in Sanssouci hat den Augenblick genommen, da Lazarus schon lebendig aus dem Grabe herauskömmt. Ich glaube auch, daß Dieses der eigentliche ist, und fällt dabei die Nothwendigkeit, sich die Nase zuzuhalten, weg; denn mit Dem, daß Lazarus lebendig wird, muß auch der Gestank nicht mehr vorhanden sein[1].

---

p. 89. Exempel, daß selbst Raphael und Hannibal Caraccio der Schrift in ihren Gemälden nicht ganz entbehren können. Zum Beweise, wie sehr sich die Malerei vor allen Zusammensetzungen, die sie nicht durch sich selbst verständlich machen kann, zu hüten habe. Indeß ist es ohne Zweifel immer ein sehr großer Unterschied, wenn Raphael oder Caraccio schreibt, und wenn es ein Anderer thut. Ohne die Schrift wird man zwar die eigentliche Geschichte des Raphaels nicht verstehen, aber sein Gemälde wird doch noch immer als Gemälde eine vortreffliche Wirkung thun. Anstatt daß die meisten andern Geschichtmaler bloß das Verdienst haben, die Geschichte ausgedruckt zu haben.

---

p 93. Michael Angelo soll seinen Charon aus einer Stelle des Dantes genommen haben,

Caron, demonio con occhi di bragia,

— — — — — — — —

Batte col remo qualunque s'adagia.

---

[1] Vergl. oben S. 155 f.

[Charon, ein Geist mit Augen von glühenden Kohlen

— — — — — — — —

Schlägt mit dem Ruder Jeden, der es sich bequem macht.]

In dem Kupfer vom jüngsten Gerichte läßt sich nur die Aktion, welche in dem letzten Verse ausgedruckt ist, erkennen; ob Angelo aber auch die Augen von glühenden Kohlen ausgedruckt hat?

---

p. 95. Von der Wirkung, welche ein Gemälde auf das Auge von Ferne machen soll, noch ehe dieses die Gegenstände desselben unterscheiden kann. Dieses ist es, was Coypel mit dem Exordio einer Rede vergleicht.

---

p. 97. Ich kann in der Notte del [Nacht des] Correggio, in welcher sich alles Licht von dem gebornen Heilande ausbreitet, nicht mit Richardson einerlei Meinung sein, daß der Maler deswegen den vollen Mond hätte weglassen sollen, weil er nicht leuchtet. Eben dieses Nichtleuchten ist hier ein sinnreicher Gedanke des Malers, der sich darauf gründet, daß das große Licht das kleinere verdunkeln müsse. Dieser Gedanke ist mehr werth, als der kleine Anstoß, den das Auge dabei hat, welcher Anstoß noch dazu uns eben auf die Sache aufmerksam macht.

Was Richardson p. 120 u. f. von der Vortrefflichkeit der Handzeichnungen sagt, ist sehr dienlich, den Werth der Coloristen zu bestimmen. Wenn es wahr ist, daß der Künstler, wenn ihn die Schwierigkeiten der Färbung nicht zerstreuen, mit aller Freiheit der Gedanken, grade auf seinen Zweck gehen kann; wenn es wahr ist, daß man in den Zeichnungen der besten Maler einen Geist, ein Leben, eine Freiheit, eine Zärtlichkeit findet, die man in ihren Malereien vermißt; wenn es wahr ist, daß die Feder und der Stift Dinge machen können, welche dem Pinsel zu machen unmöglich sind; wenn es wahr ist, daß der Pinsel mit einem einzigen Liquido Dinge ausführen kann, die Der, welcher mehrere Farben, besonders in Oel, zu menagieren hat, nicht erreichen kann: so frage ich, ob wohl das bewunderungswürdigste Colorit uns für allen diesen Verlust schadlos halten kann? Ja ich möchte fragen, ob es nicht zu wünschen wäre, die Kunst mit Oelfarben zu malen möchte gar nicht sein erfunden worden.

---

p. 212. Ist es wohl wahrscheinlich, daß die Hoffnung, welche Richardson hier äußert, dürfte erfüllet werden? daß

ein Maler aufstehen werde, welcher den Raphael überträfe, indem er den Contour der Alten mit dem besten Colorite der Neuern verbände? Es ist wahr, ich sehe keine Unmöglichkeit, warum sich diese beiden Stücke nicht sollten verbinden lassen, und warum Eines das andere ausschließen müßte. Es ist aber eine andere Frage, ob ein menschliches Alter, ein menschlicher Fleiß, hinreichend sind, diese Verbindung zur Vollkommenheit zu bringen. Was von den Handzeichnungen angemerkt worden, scheinet diese Frage zu verneinen. Ist sie aber nicht anders als zu verneinen; wird jeder Meister, je weiter er es in dem Einen Theile gebracht hat, desto weiter in dem andern nothwendig zurückbleiben; so fragt sich nur noch, in welchem wir ihn vortrefflicher zu sein wünschen werden? Wegen Vortrefflichkeit der Zeichnungen kommt p. 26. Sur l'Art de critiquer en fait de Peinture noch eine schöne Stelle vor.

III.

Allegorie.

Eine von den schönsten kurzgefaßten allegorischen Fictionen, ist beim Milton (Paradise lost, Book III. 685), wo Satan den Uriel hintergehet.

— oft though wisdom wake, suspicion sleeps
At wisdom's gate, and to simplicity
Resigns her charge, while goodness thinks no ill
Where no ill seems —

„Oft, wenn gleich die Weisheit wacht, schläft der Argwohn an ihren Thüren, und giebt sein Amt der Einfalt, maßen die Güte Nichts Böses vermuthet, wo nichts Böses hervorblickt."

Und so gefallen mir die allegorischen Fictionen; aber sie weitläuftig ausbilden, die erdichteten Wesen nach allen ihren Attributen der Malerei beschreiben, und auf diese eine ganze Folge von mancherlei Vorfällen gründen, dünkt mich ein kindischer, gothischer, mönchischer Witz.

Die einzige Weise indeß, wie eine weitläuftigere allegorische Fiction noch erträglicher zu machen ist, ist von dem Cebes gebraucht worden; er erzählt nicht die bloße Fiction, sondern so, wie sie von einem Maler behandelt worden.

Blindheit des Milton.

Ich bin der Meinung, daß die Blindheit des Miltons auf seine Art, zu schildern und sichtliche Gegenstände zu beschreiben, einen Einfluß gehabt hat.

Außer dem Exempel, welches ich bereits von den Flammen, welche Finsterniß von sich strahlen, angemerkt habe, finde ich Eines (Paradise lost, B. III. 722), welches vielleicht gleichfalls hierher gezogen werden kann. — Uriel will dem in einen Engel des Lichts verstellten Satan den Erdball, die Wohnung des Menschen, zeigen, und sagt:

> Look downward on that globe, whose hither side
> With light from hence, though but reflected, shines.

„Sieh auf jenen Ball nieder, dessen Seite, die nach uns gewandt ist, mit Lichte scheinet, das von hier entlehnet ist." — Man merke, daß Beider Gesichtspunkt in der Sonne war, von da aus sie nicht mehr von dem Erdballe sehen konnten, als eben die Seite, welche der Sonne zugekehrt war. Aus den Worten des Dichters aber sollte es scheinen, als ob sie auch von daher die andere unerleuchtete Hälfte hätten erblicken können, welches unmöglich ist. An dem Monde können wir zwar öfters die Eine erleuchtete und die andere unerleuchtete Hälfte erblicken; aber Das macht, weil wir uns an einem dritten Orte befinden, und nicht in dem Punkte von welchem die Erleuchtung ausgehet.

Die allgemeine Wirkung seiner Blindheit aber scheinet die geflissentliche Ausmalung sichtbarer Gegenstände zu sein. Homer malt dergleichen selten mehr als durch ein einziges Beiwort, weil eine einzige Eigenschaft eines sichtbaren Gegenstandes hinlänglich ist, uns die andern auf Einmal erinnerlich zu machen, indem wir sie alle Tage beisammen vor Augen haben. Ein Blinder hingegen, bei dem die Eindrücke der sichtbaren Gegenstände mit der Zeit immer schwächer und schwächer werden müssen, bei dem eine einzige Eigenschaft eines Dinges die Bilder der übrigen nicht so geschwind und lebhaft hervorbringen kann, weil er, sie öfters beisammen zu sehen, die Gelegenheit verloren; ein Blinder muß natürlicher Weise auf den Einfall kommen, die Eigenschaften zu häufen, um sich durch die Erinnerung mehrerer Kennzeichen das Bild des Ganzen lebhafter zu machen. Wenn Moses z. E. Gott sagen läßt: Es werde Licht, und es ward Licht, so drückt sich Moses wie ein Sehender gegen Sehende aus. Nur einem Blinden kann es einkommen, dieses Licht zu beschreiben; denn

da die Erinnerung des Eindrucks, welchen das Licht auf ihn gemacht hat, sehr schwach geworden, so sucht er durch Alles zu verstärken, was er bei dem Lichte je gedacht oder empfunden hat (P. L. Book VII. v. 243 bis 246):

Let there be light, said God, and forthwith light
Ethereal, first of things, quintessence pure,
Sprung from the deep, and from her native east
To journey through the airy gloom began.

[„Es werde Licht!" sprach Gott; sogleich sprang Licht
Aetherisches, erster, reinster Stoff der Dinge,
Auf aus der Tief, und von dem heimschen Osten
Beganns zu wandern durch die düstre Luft.]

Gemälde beim Milton.

I. Von progressivischen Gemälden, von welchen uns Homer so vortreffliche Beispiele giebt, finden sich auch hier sehr schöne beim Milton. Als

α) das Erheben des Satans aus dem brennenden Pfuhle. P. L. B. I. v. 221 — 228.
β) Die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. B. II. v. 871 — 883.
γ) Die Entstehung der Welt. B. III. v. 708 — 718.
δ) Der Sprung des Satans in das Paradies. B. III. v. 181 — 183.
ε) Der Flug des Raphaels zur Erde. B. V. v. 246—277.
ζ) Der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wider die rebellischen Engel. B. VI. v. 56 — 78.
η) Die Annäherung der Schlange zur Eva. IX. 509.
ϑ) Die Erbauung der Brücke von der Hölle bis zur Erde, von der Sünde und dem Tode. X. 285.
ι) Satans Zurückkunft zur Hölle und unsichtbare Besteigung seines Thrones. X. 414.
κ) Die Verwandlung des Satans in eine Schlange X. 510.

Auch die Schönheit der Form hat Milton, nach des Homers Manier, nicht sowohl nach ihren Bestandtheilen, als nach ihren Wirkungen geschildert. Man sehe die Stelle der Wirkung, welche die Schönheit der Eva auf den Satan selbst hat. Book IX. 455 — 466.

II. Auch an solchen Gemälden, die wirklich von der Malerei behandelt werden können, ist Milton weit reicher, als ihn Caylus und Winkelmann glaubt; obschon Richardson, der sie ausdrücklich auszeichnen wollen, in ihrer Wahl oft sehr unglücklich und unverständig gewesen ist. Z. E.

1. Richardson hält den Raphael mit seinen drei Paar Flügeln (B. V. 277) für einen schönen Gegenstand der Malerei; und es ist offenbar, daß er eben dieser sechs Flügel wegen ein sehr untauglicher ist. Obschon das Bild aus dem Jesaias genommen, so ist es doch darum nichts malerischer. Die Gestalt des Cherubims ist eben so unmalerisch. XI. 129.

2. Desgleichen das Bild der aufrecht einher gehenden Schlange, B. IX. 496, welches wider alle Ponderation in der Malerei sein würde, ob es schon bei dem Dichter sehr gefällt.

Von den nothwendigen Fehlern.

Dieses Kapitel der Aristotelischen Dichtkunst ist bisher noch am Wenigsten commentieret worden.

Ich nenne nothwendige Fehler solche, ohne welche vorzügliche Schönheiten nicht sein würden; denen man nicht anders als mit Verlust dieser Schönheiten abhelfen kann.

So ist im Milton ein nothwendiger Fehler der Gebrauch der Sprache in allem dem weiten Umfange, welcher Kenntnisse voraussetzt, die Adam noch nicht haben konnte. Es ist wahr, Adam konnte so und so nicht reden, man konnte mit ihm so und so nicht reden; aber laßt ihn reden, wie er hätte reden müssen, so fällt zugleich das große vortreffliche Bild weg, welches der Dichter seinen Lesern macht. Und es ist ohnstreitig die höhere Absicht des Dichters, die Phantasie seiner Leser mit schönen und großen Bildern zu füllen, als überall adäquat zu sein. Z. E. B. V. 588 von den Fahnen und Standarten der Engel — —

Desgleichen gehören seine theologischen Fehler hierher; oder Dasjenige, was mit den genauern Begriffen, die wir uns von den Geheimnissen der Religion zu machen haben, zu streiten scheinet, ohne welches er aber Das in keiner uns sinnlich zu machenden Zeitfolge hätte erzählen können, was vor der Zeit geschahe. Z. E. wenn er den Allmächtigen (B. V. 604) zu seinen Engeln sagen läßt:

This day I have begot whom I declare
My only son, and on this holy hill
Him have anointed, whom ye now behold
At my right hand; your head I him appoint.
[Heut hab erzeugt ich, den als meinen einzgen
Sohn ich erklär; auf diesem heilgen Hügel
Hab ich gesalbt ihn, den ihr jetzo schaut
Zu meiner Rechten: er sei euer Haupt.]

Heute mag hier immer heißen von Ewigkeit; Gott hatte den Sohn von Ewigkeit gezeugt; gut; aber dieser Sohn war doch nicht von Ewigkeit Das, was er sein sollte, oder er ward wenigstens nicht dafür erkannt. Es gab eine Zeit, da die Engel Nichts von ihm wußten, da sie ihn nicht zur Rechten des Vaters sahen, da er noch nicht für ihren Herrn erklärt war. Und Das ist nach unserer Orthodoxie falsch. Will man sagen, Gott hatte bis dahin die Engel in der Unwissenheit von den Geheimnissen seiner Dreieinigkeit gelassen, so würden eine Menge abgeschmackte und unverdauliche Dinge daraus folgen. Die wahre Entschuldigung des Milton ist diese, daß er nothwendig diesen Fehler begehen mußte, daß dieser Fehler auf keine Weise auszuweichen ist, wenn er Das nach einer uns verständlichen Zeitfolge erzählen will, was in keiner solchen Zeitfolge geschehen ist. Soll die Ursache des Falles der bösen Engel ihre Beneidung der höhern Würde des Sohnes sein, so muß man sich vorstellen, daß diese Beneidung ebenso von Ewigkeit erfolgt, als die Geburt des Sohnes 2c. Allein ich denke überhaupt, daß Milton eine bessere Ursache hätte erdenken sollen, als diese, welche nicht in der Schrift, sondern nur bloß in den Vorstellungen einiger Kirchenväter gegründet ist.

IV.

Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur Dasjenige sein, was sie ohne Beihülfe einer andern hervorzubringen im Stande ist. Dieses ist bei der Malerei die körperliche Schönheit.

Um körperliche Schönheiten von mehr als Einer Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen.

Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie, war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannigfaltige Schönheit zu erreichen.

Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht.

Sie malen Historie, um Historie zu malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe andrer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich die Hülfe der andern Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Werth einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verlieret.

Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei.

Die höchste körperliche Schönheit also ihre höchste Bestimmung.

Die höchste körperliche Schönheit existieret nur in dem Menschen, und auch nur in diesem vermöge des Ideals.

Dieses Ideal findet bei den Thieren schon weniger, in der vegetabilischen und leblosen Natur aber gar nicht Statt.

Dieses ist es, was dem Blumen- und Landschaftsmaler seinen Rang anweiset.

Er ahmet Schönheiten nach, die keines Ideals fähig sind; er arbeitet also bloß mit dem Auge und mit der Hand; und das Genie hat an seinem Werke wenig oder gar keinen Antheil.

Doch ziehe ich noch immer den Landschaftsmaler demjenigen Historienmaler vor, der ohne seine Hauptabsicht auf die Schönheit zu richten, nur Klumpen Personen malt, um seine Geschicklichkeit in dem bloßen Ausdrucke, und nicht in dem der Schönheit untergeordneten Ausdrucke zu zeigen.

V.

Die Aehnlichkeit und Uebereinstimmung der Poesie und Malerei ist oft genug berührt und ausgeführt worden; aber wie mich dünket, nie mit derjenigen Genauigkeit, die allen übeln Einflüssen auf die Eine oder auf die andere hätte vorbauen können.

Diese übeln Einflüsse haben sich in der Poesie durch die Schilderungssucht und in der Malerei durch die Allegoristerei geäußert; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle; und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie deutliche Begriffe[1] erregen könne, ohne sich von ihrer eigentlichen

---

[1] Allgemeine; denn deutlich sind alle Begriffe der Malerei. Moses Mendelssohn auf dem Rande der Handschrift.

Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Außer diesen Verleitungen der Dichter und Künstler selbst, haben die seichten Parallelen der Poesie und Malerei auch den Criticus öfters zu ungegründeten Urtheilen verführet, wenn er in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen wollen, die er dem Einen oder dem andern, nachdem er entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder Malerei hat, zur Last geleget.

Und diesen ungegründeten Vorurtheilen wenigstens abzuhelfen, dürfte es sich wohl der Mühe verlohnen, die Medaille auch einmal umzukehren, und die Verschiedenheit zu erwägen, die sich zwischen der Dichtkunst und Malerei findet, um zu sehen, ob aus dieser Verschiedenheit nicht Gesetze folgen, die der Einen und der andern eigenthümlich sind, und die Eine öfters nöthigen, einen ganz andern Weg zu betreten, als ihre Schwester betritt, wenn sie wirklich den Titel einer Schwester behaupten, und nicht in eine eifersüchtige nachäffende Nebenbuhlerin ausarten will.

Ob der Virtuose selbst aus diesen Untersuchungen einigen Nutzen ziehen kann, die ihn Das nur deutlich denken lehren, worauf ihn sein bloßes Gefühl bei der Arbeit unbewußt führen muß, Dieses will ich nicht entscheiden. Wir sind darin einig, daß die Kritik für sich eine Wissenschaft ist, die alle Kultur verdienet; gesetzt daß sie dem Genie auch zu gar Nichts helfen sollte[1].

II. Poesie und Malerei, beide sind nachahmende Künste, beider Entzweck ist, von ihren Vorwürfen die lebhaftesten sinnlichsten Vorstellungen in uns zu erwecken. Sie haben folglich alle die Regeln gemein, die aus dem Begriffe der Nachahmung aus diesem Endzwecke entspringen.

Allein sie bedienen sich ganz verschiedner Mittel zu ihrer Nachahmung; und aus der Verschiedenheit dieser Mittel müssen die besondern Regeln für eine jede hergeleitet werden.

Die Malerei braucht Figuren und Farbe in dem Raume.

Die Dichtkunst artikulierte Töne in der Zeit.

---

[1] Die Grenzen der Künste können, ohne dem Feuer des Genies Eintrag zu thun, von der deutlichsten Erkenntniß abgetheilet werden; denn sie zeigen dem Virtuosen nur, wovon er zu abstrahieren hat. Es sind also bloß negative Regeln, die gar wohl ein Werk der Kunst sein können. Mendelssohn.

Jener Zeichen sind **natürlich**. Dieser ihre sind **willkührlich**[1].

III. Nachahmende[2] Zeichen **neben einander** können auch nur Gegenstände ausdrücken, die neben einander, oder deren Theile neben einander existieren. Solche Gegenstände heißen **Körper**. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der **Malerei**.

Nachahmende Zeichen **aufeinander** können auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander oder deren Theile auf einander folgen[3]. Solche Gegenstände heißen überhaupt **Handlungen**[4]. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem **Raume**, sondern auch in der **Zeit**. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in andrer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden, und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das **Centrum einer Handlung** sein. Folglich kann die Malerei auch **Handlungen** nachahmen aber nur **andeutungsweise durch Körper**.

---

[1] Diese Opposition zeigt sich deutlicher in Ansehung der Musik und Malerei. Jene bedienet sich gleichfalls natürlicher Zeichen, ahmet aber nur durch die Bewegung nach. Die Poesie hat einige Eigenschaften mit der Musik, und einige mit der Malerei gemein. Ihre Zeichen sind von willkührlicher Bedeutung, daher drücken sie auch zuweilen neben einander existierende Dinge aus, ohne deswegen einen Eingriff in das Gebiete der Malerei zu thun, jedoch hiervon in der Folge ein Mehreres. **Mendelssohn**.

[2] Natürliche. **Mendelssohn**.

[3] Nein! sie drücken auch neben einander existierende Dinge aus, wenn sie von willkührlicher Bedeutung sind. **Mendelssohn**.

[4] **Bewegungen** heißen sie eigentlich, denn es giebt Handlungen, die aus neben einander existierenden Theilen bestehen, und diese sind malerisch. Aber die Bewegung bestehet bloß aus Theilen, die auf einander folgen. Wir haben also **Bewegungen** und **Handlungen**. Die Musik drückt Handlung durch Bewegung und die Malerei Bewegung durch die Handlung aus. Jene vermittelst natürlicher Töne, diese vermittelst der Räume. Die Poesie hat Bewegungen und Handlungen vermittelst der willkührlichen Zeichen. Die Poesie hat aber auch unbewegliche Handlungen, diese sind vollkommen malerisch. Z. B das homerische Gleichniß, da die Hirtenknaben vor der Heerde stehen, und dem grimmigen Löwen brennende Fackeln entgegen halten. Der sterbende Adonis, die Entführung der Europa sind Folgen von Schilderungen, da stehende und bewegliche Handlungen mit einander abwechseln. **Mendelssohn**.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht vor sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. In so fern nun diese Wesen Körper sind, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen[1].

IV. Die Malerei kann in ihren coexistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am Begreiflichsten wird.

Ebenso kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher er ihn braucht[2].

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter, und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände. In dieser besteht die große Manier des Homers; und der entgegengesetzte Fehler ist die Schwachheit vieler neueren, besonders der Thompsonschen Dichter, die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie nothwendig von ihm überwunden werden müssen.

Homer hat für Ein Ding nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Schilderung

---

[1] Die Poesie kann gar wohl Körper schildern, aber sie hat folgende Grenze nicht zu überschreiten. Wenn wir ein im Raume befindliches Ganze uns deutlich vorstellen wollen, so betrachten wir 1) die Theile einzeln, 2) ihre Verbindung, 3) das Ganze. Unsere Sinne verrichten Dieses mit einer so erstaunlichen Geschwindigkeit, daß wir alle diese Operationen zu gleicher Zeit zu verrichten glauben. Wenn uns daher alle einzelne Theile eines im Raume sich befindenden Gegenstandes durch willkührliche Zeichen angedeutet werden; so wird uns die dritte Operation, das Zusammenhalten aller Theile, allzu beschwerlich. Wir müssen unsere Einbildungskraft allzu sehr anstrengen, wenn sie so zertrennte Stücke in ein raumerfüllendes Ganze zusammenfassen sollen. Mendelssohn.

[2] Der Dichter suchet allzeit Handlung und Bewegung zu verbinden, daher er sich selten bei einem Augenblicke der Zeit lange verweilet. Da ihm eine größere Mannigfaltigkeit zu Diensten ist, so schränkt er sich nicht gern auf eine kleinere ein. Daher vermeidet er stehende Handlungen, wenn er sie in bewegliche verwandeln kann. Die folgenden wohl ausgesuchten Beispiele passen auf diese Lehre vollkommen. Sie beweisen aber keine gänzliche Ausschließung aller stehenden Handlungen. Mendelssohn.

des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler u. s. w.

VI.

Nach Dem, was wir in unsern mündlichen Unterredungen ausgemacht haben, verbessere ich meine Eintheilung der Gegenstände der poetischen und der eigentlichen Malerei folgendergestalt.

Die Malerei schildert Körper, und andeutungsweise durch Körper Bewegungen.

Die Poesie schildert Bewegungen, und andeutungsweise durch Bewegungen Körper.

Eine Reihe von Bewegungen, die auf einen Endzweck abzielen, heißet eine Handlung.

Diese Reihe von Bewegungen ist entweder in eben demselben Körper, oder in verschiedene Körper vertheilet. Ist sie in eben demselben Körper, so will ich es eine einfache Handlung nennen; und eine collective Handlung, wenn sie in mehrere Körper vertheilet ist.

Da eine Reihe von Bewegungen in eben demselben Körper sich in der Zeit ereignen muß, so ist es klar, daß die Malerei auf die einfachen Handlungen gar keinen Anspruch machen kann. Sie verbleiben der Poesie einzig und allein.

Da hingegen die verschiednen Körper, in welche die Reihe von Bewegungen vertheilet ist, neben einander in dem Raume existieren müssen, der Raum aber das eigentliche Gebiet der Malerei ist; so gehören die collectiven Handlungen nothwendig zu ihren Vorwürfen.

Aber werden diese collective Handlungen deswegen, weil sie in dem Raume erfolgen, aus den Vorwürfen der poetischen Malerei auszuschließen sein?

Nein. Denn obschon diese collectiven Handlungen im Raume geschehen; so erfolget doch die Wirkung auf den Zuschauer in der Zeit. Das ist, da der Raum, den wir auf Einmal zu übersehen fähig sind, seine Schranken hat; da wir unter mannigfaltigen Theilen neben einander uns nur der wenigsten auf Einmal lebhaft bewußt sein können, so wird Zeit dazu erfordert, diesen größern Raum durchzugehen und uns dieser reichern Mannigfaltigkeit nach und nach bewußt zu werden.

Folglich kann der Dichter eben so wohl das nach und

nach beschreiben, was ich bei dem Maler nur nach und nach sehen kann; so daß die collectiven Handlungen das eigentliche gemeinschaftliche Gebiete der Malerei und Poesie sind.

Sie sind, sage ich, ihr gemeinschaftliches Gebiet, das sie aber nicht auf einerlei Art bebauen können.

Gesetzt auch, daß die Betrachtung der einzeln Theile in der Poesie eben so geschwind geschehen könnte als in der Malerei, so fällt doch ihre Verbindung in jener weit schwerer als in dieser, und das Ganze kann folglich in der Poesie von der Wirkung nicht sein, als es in der Malerei ist.

Was sie daher am Ganzen verlieret, muß sie an den Theilen zu gewinnen suchen, und nicht leicht eine collective Handlung schildern, in der nicht jeder Theil für sich betrachtet schön ist.

Diese Regel braucht die Malerei nicht. Sondern da bei ihr die Verbindung der erst einzeln betrachteten Theile so geschwind geschehen kann, das wir wirklich das Ganze auf Einmal zu übersehen glauben, so muß sie vielmehr sich eher in den Theilen als in dem Ganzen vernachlässigen; und es ist ihr eben so erlaubt als zuträglich, unter diese Theile auch minder schöne und gleichgültige Theile zu mengen, sobald sie zu der Wirkung des Ganzen Etwas beitragen können.

Diese doppelte Regel, nämlich, daß der Maler bei Vorstellung collectiver Handlungen mehr auf die Schönheit des Ganzen, der Dichter hingegen mehr darauf sehen muß, daß so viel möglich jeder einzelne Theil schön sei, spricht das Urtheil über eine Menge Gemälde des Künstlers und des Dichters, und kann Beide in der Wahl ihrer Vorwürfe sicher leiten.

Z. E. Angelo hätte ihr zufolge kein jüngstes Gericht malen sollen. Nicht zu gedenken, wie viel dieses Gemälde, durch die verjüngten Dimensionen von der Seite des Erhabenen verlieren muß; da das allergrößte noch immer ein jüngstes Gericht en mignature ist, so ist es gar keiner schönen Anordnung fähig, die auf Einmal ins Auge fallen könnte; und die allzu vielen Figuren, so gelehrt und kunstreich auch eine jede für sich selbst ist, verwirren und ermüden das Auge.

Der sterbende Adonis ist bei dem Bion ein vortreffliches Gemälde. Allein ich zweifle, daß es einer schönen Anordnung unter der Hand des Malers fähig ist, wenn er, ich will nicht sagen alle, sondern nur die meisten Züge des Dichters beibehalten will. Die um ihn heulenden Hunde, ein so rührender Zug bei dem Dichter, würden unter den Liebesgöttern und Nymphen, dünkt mich, einen schlechten Effekt thun.

VII.

Den Schranken der bildenden Künste zufolge sind alle ihre Figuren unbeweglich. Das Leben der Bewegung, welches sie zu haben scheinen, ist der Zusatz unserer Einbildung; die Kunst thut Nichts als daß sie unsere Einbildung in Bewegung setzt. — Zeuxis, erzählt man, malte einen Knaben, welcher Trauben trug, und in diesem war die Kunst der Natur so nahe gekommen, daß die Vögel darnach flogen. Aber Dieses machte den Zeuxis auf sich selbst unwillig. Ich habe, sagte er, die Trauben besser gemalt als den Knaben; denn hätte ich auch diesen gehörig vollendet, so hätten sich die Vögel vor ihm scheuen müssen. — Wie sich ein bescheidner Mann doch oft selbst chikanieret! Ich muß mich des Zeuxis wider den Zeuxis annehmen. Und hättest du, lieber Meister, den Knaben auch noch so vollendet, er würde die Vögel doch nicht abgeschrecket haben, nach seiner Traube zu fliegen. Thierische Augen sind schwerer zu täuschen als menschliche; sie sehen Nichts, als was sie sehen; uns hingegen verführet die Einbildung, daß wir auch Das zu sehen glauben, was wir nicht sehen.

VIII.

Die Schnelligkeit ist eine Erscheinung zugleich im Raume als in der Zeit. Sie ist das Produkt von der Länge des erstere und der Kürze der letztern.

Sie selbst also kann kein Vorwurf der Malerei sein; und wenn Caylus[1] dem Künstler bei allen Gelegenheiten, wo schneller Pferde gedacht wird, sorgfältig empfiehlt, alle seine Kunst anzuwenden, diese Schnelligkeit auszudrücken; so kann man sich leicht einbilden, daß man bloß die Ursache derselben, das Anstrengen der Pferde und den Anfang derselben, den ersten Satz der Pferde, zu sehen bekommen würde[2].

---

[1] Tab. VII. et XII. Lib. V. de l'Iliade.

[2] Ich erinnere mich indeß hier einer Anmerkung, die ich bei Gelegenheit Eines der alten Gemälde aus dem Nasonischen Grabmale gemacht habe. (Bellorius Tab. XII.) Es stellet den Raub der Proserpine vor. Pluto führet sie auf seinem vierspännigen Wagen davon, und ist bereits an dem Eingange des Avernus. Merkur leitet die Rosse, deren egale Schnelligkeit sehr wohl ausgedrückt ist. Aber durch einen ganz besondern Kunstgriff hat der Künstler selbst in den Wagen Etwas zu legen gewußt, welches uns seine Bewegung, auch ohne auf die Pferde zu sehen, sehr sinnlich macht. Er zeiget

Hingegen können die Dichter diese Schnelligkeit auf mehr als Eine Weise ungemein sinnlich ausdrucken, nachdem sie 1) entweder, wenn die Länge des Raums bekannt ist, vornehmlich auf die Kürze der Zeit unsere Einbildungskraft heften; 2) oder einen sonderbaren ungeheuern Maßstab des Raumes annehmen; 3) oder auch, weder der Zeit noch des Raumes erwähnen, sondern bloß die Schnelligkeit aus den Spuren schließen lassen, die der bewegte Körper auf seinem Wege zurückläßt.

1) Wenn die verwundete Venus auf dem Wagen des Mars von dem Schlachtfelde in den Olymp zurückfährt, so ergreift Iris den Zügel, treibet die Pferde an, die Pferde fliegen völlig, und sogleich sind sie da[1].

Παρ δε οἱ Ιρις ἐβαινε, και ἠνια λαζετο χερσι,
Μαστιξεν δ᾽ ἐλααν, τω δ᾽ ουκ ἀκοντε πετεσθην,
Αἰψα δ᾽ ἐπειθ᾽ ἱκοντο θεων ἑδος, αἰπυν Ολυμπον.

[Neben sie trat dann Iris und faßt' in den Händen die Zügel,
Treibend schwang sie die Geißel, und rasch hin flogen die Rosse,
Bald erreichten sie dann die seligen Höhn des Olympos.]

Die Zeit, in welcher die Pferde von dem Schlachtfelde in dem Olymp anlangen, erscheinet hier nicht größer als die Zeit zwischen dem Aufsteigen der Iris und dem Ergreifen der Zügel, zwischen dem Ergreifen der Zügel und dem Antreiben, zwischen dem Antreiben und der Willigkeit der Pferde. — Ein andrer griechischer Dichter läßt die Zeit, so zu reden, noch sichtbarer verschwinden. Antipater sagt von dem Wettläufer Arias[2]:

Η γαρ ἐφ᾽ ὑσπληγγων, ἠ τερματος εἰδε τις ἀκρον
Ηιθεον, μεσσῳ δ᾽ ουποτ᾽ ἐνι σταδιῳ.

[Nur an den Schranken erblickten wir ihn, den rennenden Jüngling,
Oder am äußersten Ziel, nicht in der Mitte der Bahn.]

Man sahe den Jüngling entweder noch in den Schranken oder schon am Ziele; in der Mitte der Laufbahn sahe man ihn nie.

2) Wenn Juno mit Minerven herabfährt, um dem Blutvergießen des Mars zu steuern[3]:

---

die Räder nämlich etwas von der Seite und verschoben, durch welche Verschiebung ihre Zirkelmäßige Figur in ein Oval verwandelt wird; und indem er dieses Oval ein wenig außer seiner Perpendikullinie gegen den Ort zu, wohin die Bewegung geschehen soll, stellet, so erregt er dadurch den Begriff des Umfallens, mit welchem Umfallen des Rades die Bewegung nothwendig verbunden ist.

[1] Iliad. ε. 365.
[2] Anthol. lib. I.
[3] Iliad. ε. 770.

Οσσον δ᾽ ἠεροειδες ανηρ ιδεν οφθαλμοισιν
Ημενος ἐν σκοπιῃ, λευσσων ἐπι οἰνοπα ποντον.
Τοσσον ἐπιθρωσκουσι θεων ὑψηχεες ἱπποι.

[Weit wie die nebelnde Fern ein Mann durchspäht mit den Augen
Sitzend auf luftiger Wart, in das finstere Meer hinschauend,
So weit heben im Sprung sich der Göttinnen schallende Rosse.]

Welch ein Raum, und dieser Raum ist nur ein Sprung! Und ist nur die Elle des ganzen Weges, an dessen Ende die Göttinnen schon gleich in der folgenden Zeile sind. — Scipio Gentili in seinen Anmerkungen über den Tasso[1] sagt, daß ein großer damals lebender Kunstrichter den Virgil getadelt habe, daß er den Merkur[2], indem er von dem Olymp nach Carthago flieget, unter Wegens auf dem Berge Atlas ruhen lasse; quasi che non si convenga ad uno Dio lo stancarsi [gleichsam als ob das Müdewerden sich für einen Gott nicht zieme]. „Allein", fährt er fort, „ich verstehe diesen Einwurf nicht; und ohne Zweifel, daß ihn Tasso eben so wenig verstand, welcher sich kein Bedenken macht, den Virgil in diesem Stücke nachzuahmen. Denn Tasso läßt den Gabriel, als er von Gott zum Gottfried herabgeschickt wird, auf dem Libanus ruhen."[3] — Wie Tasso den Virgil hier nachgeahmet, so ist Virgil dem Homer gefolgt; welcher den Merkur, als er von dem Jupiter zur Calypso gesendet wird, auf dem Pierius Station halten läßt[4]. Meiner Meinung nach hätte Gentili dem Kunstrichter sagen sollen: „Ihr müßt dieses Anhalten auf dem Atlas nicht als ein Zeichen der Ermüdung des Gottes betrachten; als ein solches würde es allerdings unanständig sein. Sondern die Absicht des Dichters dabei ist diese: er will euch eine lebhaftere Idee von der Weite des Weges machen, und zerlegt ihn also in zwei Hälften, und läßt euch aus der bekannten Größe der Einen kleinern Hälfte auf die unbekannte Größe der andern Hälfte schließen." Von dem innersten Olymp bis auf den Pierius oder Atlas; oder von diesen Bergen bis in die Insel Ogygia, oder bis nach Carthago; und so wird mir die Weite des Weges sinnlicher, als wenn es bloß hieße, aus dem Olymp nach Ogygia oder Carthago. — Tasso bleibt gewisser Maßen nur darin hinter den alten Dichtern zurück, daß er einen Berg nimmt, welcher dem Orte, wohin der Engel geschickt wird, zu nahe liegt. Von Tortosa bis zum Libanus ist ein zu

---

1 p. 7.
2 Aeneid. lib. IV. 262.
3 Canto I. st. 14.
4 Odyss. ε. 50.

kleiner Weg, als daß er mich, den Weg von dem Libanus bis in den Himmel mir besonders weit vorzustellen, veranlassen könnte.

3) Von dieser dritten Art ist die Beschreibung Homers von den Stuten des Erichthonius[1]:

Αι δ' ὁτε μεν σκιρτῳεν ἐπι ζειδωραν ἀρουραν,
Ακρον ἐπ' ἀνθερικων καρπον θεον, οὐδε κατεκλων·
Αλλ' ὁτε δη σκιρτῳεν ἐπ' εὐρεα νωτα θαλασσης,
Ακρον ἐπι ῥηγμινος ἁλος πολιοιο θεεσκον.

[Diese, so oft sie sprangen auf nahrungsprossender Erde,
Ueber die Spitzen des Halms hin flogen sie, ohn ihn zu beugen;
Aber so oft sie sprangen auf weitem Rücken des Meeres,
Oben auf der Fläche der Wallungen liefen sie schwebend.]

„Sie liefen über die Spitzen der Aehren, ohne sie zu beugen, und liefen auf der schäumenden Fläche des Meeres einher.“ — Es ist philosophisch richtig, daß die äußerste Geschwindigkeit den Körpern, über welche sie geschieht, keine Zeit läßt, irgend einen Eindruck anzunehmen; in dem Augenblicke, in welchem der Druck auf die Aehre geschiehet, höret er auch schon wieder auf; und die Aehre muß sich also in eben demselben Augenblicke beugen und wieder aufrichten; das ist, sie muß sich gar nicht beugen. — Die Dacier, welche das erste *θεον* [liefen, flogen] durch marchoient [giengen] übersetzt, ohne Zweifel aus der kleinen nichtswürdigen Ursache, nicht zwei Mal couroient [liefen] sagen zu dürfen, verdirbt die ganze Schönheit der Stelle. Denn dieses marchoient [giengen] involvieret eine gewisse Langsamkeit, mit welcher jene Erscheinung unmöglich bestehen kann.

Indeß, kann man sagen, muß dieses auch noch so schnelle Auffsetzen auf die unterliegenden Körper dennoch die Bewegung in Etwas langsamer machen, wenn dieses Etwas auch schon noch so unendlich, noch so unmerklich ist. Und daher läßt Homer seine Götter, wenn er ihnen die allermöglichste Schnelligkeit geben will, gar nicht auffsetzen, den Boden gar nicht berühren, sondern über den Boden dahin streichen, und zwar ohne Fortsetzung der Füße, mit an einander geschlossenen Beinen, weil schon die wechselsweise Bewegung derselben Verzögerung und Aufenthalt zu erfordern scheint[2]. Diese seinen Göttern eigenthümliche Bewegung vergleicht der Dichter mit dem Fluge der Tauben, als wenn er von der Juno und Minerva sagt (Iliad. ε. 778):

---

[1] Iliad. XX. v. 226.

[2] De gressu Deorum v. Comment. in Virgil. v. lib. I. Aeneid. Et vera incessu patui Dea. [Und als wahre Göttin wurde ich an meinem Gang erkannt.] Et Woverius cap. I. de Umbra.

Αι δε βατην τρηρωσι πελειασιν ἰϑμαϑ' ὁμοιαι.

[Sie dann eilten dahin gleich schüchternen Tauben am Gange.]

Denn alsdenn ist der Flug der Tauben am Schnellsten, wenn sie mit unbeweglichen Flügeln dahin schießen, wie Virgil sagt:

Radit iter liquidum, celeres neque commovet alas.

[Fliegt durch die Luft hin, ohne die schnellen Flügel zu regen.]

Eustathius zwar meint, daß sie hier den Tauben verglichen werden, weil die Alten geglaubt, daß die Fußtapfen der Tauben nicht zu sehen wären. Aus der Bewegung mit geschlossenen Füßen wird auch Neptun vom Ajax erkannt. Iliad IV. 71. nach der Auslegung des Heliodorus, Anth. lib. III. p. 147. Edit. Commel.

Und diesen Stand mit geschlossenen Beinen, weil er ein Bild der Schnelligkeit sei, sagt Heliodorus, hätten die Aegyptier daher auch den Bildsäulen ihrer Götter gegeben.

Mir fiel hierbei ein, daß man auch den senkrechten Hang der Arme in den ägyptischen Formen auf diese Schnelligkeit ziehen könnte; denn dimissis manibus fugere [mit herabgesenkten Händen fliehen], sagten die Alten, sei so geschwind als möglich fliehen, und Aristoteles merkt ausdrücklich an[1], *ὁτι οἱ ϑεοντες ϑαττον ϑεουσι παρασειοντες τας χειρας* [daß die Laufenden schneller laufen, wenn sie die Hände an den Seiten bewegen].

Doch dieser senkrechte Hang der Arme, dieser geschlossene Stand der Beine, war nicht den ägyptischen Gottheiten besonders, sondern ihren menschlichen Figuren überhaupt gemein.

Woher Dieses? Die natürlichste Stellung ist es gewiß nicht; denn ob es schon die einfältigste zu sein scheint, so ist es doch gewiß, daß sich der Mensch am Seltensten darin befindet; weshalb ich nicht begreifen kann, wie nach Herrn W. (p. 8) der Anfang der Kunst selbst auf die ägyptischen Formen führen können.

Vielleicht dürfte man sagen: es ist der Stand der völligen Ruhe, und nur diesen hielten die ägyptischen Künstler ihren unbeweglichen Nachahmungen für anständig und zuträglich.

Doch so früh raisonnieret man in der Kunst nicht, und die ersten Bestimmungen erhält die Kunst mehr durch äußerliche Veranlassungen als durch Ueberlegungen.

Meine Meinung ist also diese: die ersten ägyptischen Figuren standen mit senkrechten Armen und mit zusammengeschlossenen Füßen. Man thue noch das dritte Kennzeichen

---

[1] Aristot. de incessu animalium, et Erasmi Adagia, p. 600. Edit. Francof. 1646.

hinzu, mit zugeschlossenen Augen, und man hat offenbar die Stellung eines Leichnames. Nun erinnere man sich, welche Sorgfalt die alten Aegyptier auf die Leichname wendeten, wie viel Kunst und Kosten sie anwandten, selbige unverweslich zu erhalten, und es ist natürlich, daß sie auch das Ansehen des Verstorbenen werden zu erhalten gesucht haben. Dieses brachte sie auf die Malerei und bildenden Künste überhaupt. Sie machten über das Gesicht des Leichnams eine Art von Larve, auf welcher sie die Gesichtszüge des Verstorbenen nach der Aehnlichkeit ausdrückten. Eine solche Larve ist die Persona Aegyptiaca bei dem Beger T. III. p. 402., welche Herr Winkelmann unrichtig eine Mumie nennt (S. 32. n. 2). Doch nicht allein das Gesicht, auch der ganze Körper ward in eine Art von hölzerner Maske eingefaßt, welche die Gestalt desselben ausdrückte, daher sie Herodotus[1] ausdrücklich ξυλινον τυπον ἀνθρωποειδεα [eine menschenähnliche Gestalt von Holz] nennet.

Herr Winkelmann will es zwar läugnen, daß die ältesten menschlichen Figuren mit zugeschlossenen Augen gewesen; und erklärt das μεμυκοτα [rasselnd] beim Diodorus durch nictantia [die Augen bewegend]. (S. 8. Anm. 3. So hat es auch schon Marsham übersetzt, Can. Chron. pag. 292. Edit. Lips.) Allein die vornehmste Ursache, warum er diese Auslegung macht, fällt weg, wenn man den Diodorus selbst nachsiehet. Diodorus sagt nicht, daß die Bildsäulen des Dädalus mit zugeschlossenen Augen gewesen, wie Herr Winkelmann vorgiebt; sondern er sagt gerade das Gegentheil: die Bildsäulen vor dem Dädalus hatten zugeschlossene Augen, aber Dädalus öffnete sie ihnen; so wie er die Beine ihnen aus einander setzte und die Arme lüftete.

Aus meiner Erklärung von dem Ursprunge der ägyptischen Kunst läßt sich auch noch erklären, warum die ältesten äpyptischen Figuren mit dem Rücken an einer Säule anliegen. Es war der Gebrauch der Aegyptier, die nach der Figur des Leichnams gearbeiteten Särge an die Mauer zu lehnen, und das erste hölzerne oder steinerne Bild war Nichts als die grobe Nachahmung eines solchen Sarges.

Was vor dem Dädalus also in Aegypten Nichts als ein religiöser Gebrauch war, ein bloßes Hülfsmittel des Gedächtnisses, erhob Dädalus zur Kunst, indem er die Nachahmungen todter Körper zu Nachahmungen lebendiger Körper machte; und daher all das Fabelhafte, was man von seinen Werken erdichtete.

---

[1] Lib. II. p. 143. Edit. Wesseling.

Doch die ägyptischen Künstler selbst müssen diesen Schritt des Dädalus bald nachgethan haben. Denn nach dem Diodorus (lib. I.) ist Dädalus selbst in Aegypten gewesen und hat sich auch da durch seine Kunst einen unsterblichen Ruhm erworben. „Parallel dicht zusammenstehende Füße, wie sie einige alte Scribenten anzudeuten scheinen", sagt Herr W., „hat keine einzige übrig gebliebene ägyptische Figur." (S. 39.) Ich möchte das Vorgeben dieser alten Scribenten, welches zu einmüthig und zu ausdrücklich ist, nicht verdächtig machen. Man darf nur erwägen daß die ältesten Werke der Skulptur, besonders bei den Aegyptiern, sowohl als Griechen, von Holz waren (Pausanias Corinth. cap. XIX. p. 152. Edit. Kuhn.), so fällt die Verwunderung größtentheils weg, daß sich keines davon erhalten. Genug daß wir den parallelen Stand der Füße auf andern Werken der alten ägyptischen Kunst als auf der Tabula Isiaca noch erblicken.

Die Aegypter blieben bei den ersten Verbesserungen des Dädalus stehen, die Griechen erhoben sie weiter bis zur Vollkommenheit.

IX.

Von der Verschiedenheit der Zeichen, deren sich die schönen Künste bedienen, hanget auch die Möglichkeit und Leichtigkeit ab, mehrere derselben mit einander zu einer gemeinschaftlichen Wirkung zu verbinden.

Die Verschiedenheit zwar, nach welcher sich Ein Theil der schönen Künste willkürlicher und der andere natürlicher Zeichen bedienet, kann bei dieser Verbindung nicht besonders in Betrachtung kommen. Da die willkürlichen Zeichen eben deswegen, weil sie willkürlich sind, alle mögliche Dinge in allen ihren möglichen Verbindungen ausdrücken können, so ist von dieser Seite ihre Verbindung mit den natürlichen Zeichen ohne Ausnahme möglich.

Allein, da diese willkürliche Zeichen zugleich auf einander folgende Zeichen sind, die natürlichen Zeichen aber nicht alle auf einander folgen, sondern eine Art derselben neben einander geordnet werden müssen, so folget von selbst, daß die willkürlichen Zeichen sich mit diesen beiden Arten natürlicher Zeichen nicht gleich leicht und gleich intim werden vereinigen lassen.

Daß willkürliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden Zeichen sich leichter und intimer werden vereinigen lassen als mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen, ist klar. Da aber auf beiden Theilen

noch der Unterschied hinzukommen kann, daß es entweder Zeichen für einerlei oder für verschiedne Sinne sind, so kann diese intime Verbindung wiederum ihre Grade haben.

1. Die Vereinigung willkürlicher, auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlichen, auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch Dieses hinzukommt, daß beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von eben demselben Organo zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können.

Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, so daß die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu Einer und eben derselben Kunst bestimmt zu haben scheinet.

Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur Eine Kunst ausmachten. Ich will indeß nicht läugnen, daß die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der Einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, daß durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die Eine Kunst nur zu einer Hülfskunst der andern macht und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Theilen hervorbringen, gar Nichts mehr weiß. Hernach ist noch auch Dieses zu erinnern, daß man nur eine Verbindung ausübet, in welcher die Dichtkunst die helfende Kunst ist, nämlich in der Oper, die Verbindung aber, wo die Musik die helfende Kunst wäre, noch unbearbeitet gelassen hat[1]. Oder sollte ich sagen, daß man in der Oper auf beide Verbindungen gedacht habe; nämlich auf die Verbindung, wo die Poesie die helfende Kraft ist, in der Arie; und auf die Verbindung, wo die Musik die

---

[1] Vielleicht ließe sich hieraus ein wesentliches Unterscheidungszeichen zwischen der französischen und italienischen Oper festsetzen

In der französischen Oper ist die Poesie weniger die Hülfskunst; und es ist natürlich, daß die Musik derselben sonach nicht so brillant werden könne.

In der italienischen hingegen ist Alles der Musik untergeordnet. Dieses sieht man selbst aus der Einrichtung der Opern des Metastasio; aus der unnöthigen Häufung der Personen z. E. in der Zenobia, welche noch weit verwickelter ist als Crebillons; aus der üblen Gewohnheit, jede Scene, auch die allerpassionierteste, mit einer Arie zu schließen. (Der Sänger will beim Abgehen für seine Cadence geklatscht sein.)

Man wüßte in dieser Absicht die besten französischen Opern, als Atys, und Armide, gegen die besten des Metastasio untersuchen.

helfende Kunst ist, im Recitative? Es scheinet so. Nur dürfte die Frage dabei sein, ob diese vermischte Verbindung, wo um die Reihe die Eine Kunst der andern subservieret, in einem und ebendemselben Ganzen natürlich sei, und ob die wollüstigere, welches ohnstreitig die ist, wo die Poesie der Musik subservieret, nicht der andern schadet, und unser Ohr zu sehr vergnüget, als daß es das wenigere Vergnügen bei der andern nicht zu matt und schläfrig finden sollte.

Dieses Subservieren unter den beiden Künsten bestehet darin, daß die Eine vor der andern zum Hauptwerke gemacht wird, nicht aber darin, daß sich die Eine bloß nach der andern richtet, und wenn ihre verschiedene Regeln in Collision kommen, daß die Eine der andern so viel nachgiebt als möglich. Denn Dieses ist auch in der alten Verbindung geschehen.

Aber woher diese verschiedne Regeln, wenn es wahr ist, daß Beider Zeichen einer so intimen Verbindung fähig sind? Daher, daß Beider Zeichen zwar in der Folge der Zeit wirken, aber das Maß der Zeit, welches den Zeichen der Einen und den Zeichen der andern entspricht, nicht einerlei ist. Die einzelnen Töne in der Musik sind keine Zeichen, sie bedeuten Nichts und drucken Nichts aus; sondern ihre Zeichen sind die Folgen der Töne, welche Leidenschaft erregen und bedeuten können. Die willkürlichen Zeichen der Worte hingegen bedeuten vor sich selbst Etwas, und ein einziger Laut als willkürliches Zeichen kann so viel ausdrücken, als die Musik nicht anders als in einer langen Folge von Tönen empfindlich machen kann. Hieraus entspringt die Regel, daß die Poesie, welche mit Musik verbunden werden soll, nicht von der gedrungenen Art sein muß; daß es bei ihr keine Schönheit ist, den besten Gedanken in so wenig als mögliche Worte zu bringen, sondern daß sie vielmehr jedem Gedanken durch die längsten geschmeidigsten Worte so viel Ausdehnung geben muß, als die Musik braucht, etwas Aehnliches hervorbringen zu können. Man hat den Komponisten vorgeworfen, daß ihnen die schlechteste Poesie die beste wäre, und sie dadurch lächerlich zu machen geglaubt. Aber sie ist ihnen nicht deswegen die liebste, weil sie schlecht ist, sondern weil die schlechte nicht gedrängt und gepreßt ist. Es ist aber darum nicht jede Poesie, welche nicht gedrängt und gepreßt ist, schlecht; sie kann vielmehr sehr gut sein, ob sie gleich freilich, als bloße Poesie betrachtet, nachdrücklicher und schöner sein könnte. Allein sie soll auch nicht als bloße Poesie betrachtet werden.

Daß Eine Sprache vor der andern zur Musik geschickt sei, ist wohl unstreitig; nur will gern kein Volk das Wenigere auf seine Sprache kommen lassen. Die Unschicklichkeit beruht

aber nicht bloß in der rauhen und harten Aussprache, sondern auch zufolge der gemachten Anmerkung in der Kürze der Wörter, und zwar Dieses nicht, weil die kurzen Wörter auch meistentheils hart sind und sich schwer unter einander verbinden lassen, sondern auch schon deswegen, weil sie kurz sind, weil sie zu wenig Zeit brauchen, als daß ihnen die Musik mit ihren Zeichen gleichen Schritts folgen könnte.

Völlig kann keine Sprache von der Beschaffenheit sein, daß ihre Zeichen eben so viel Zeit erfoderten als die Zeichen der Musik, und ich glaube, Dieses ist der natürliche Anlaß gewesen, ganze Passagen auf Eine Sylbe zu legen.

2. Nach dieser vollkommensten Vereinigung der Poesie und Musik folget die Vereinigung willkürlicher auf einander folgender hörbarer Zeichen mit willkürlich auf einander folgenden sichtbaren Zeichen, das ist die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst, der Poesie mit der Tanzkunst und der vereinigten Musik und Poesie mit der Tanzkunst.

Unter diesen drei Verbindungen, von welchen allen wir bei den Alten Exempel finden, ist wiederum die Verbindung der Musik mit der Tanzkunst die vollkommnere. Denn obschon hörbare mit sichtbaren Zeichen verbunden werden, so fällt doch dafür hinwiederum der Unterschied des Zeitraumes, den diese Zeichen nöthig haben, weg, welcher in der Verbindung der Poesie mit der Tanzkunst oder der vereinigten Poesie und Musik mit der Tanzkunst bleibet.

3. Wie es eine Verbindung willkürlich auf einander folgender hörbarer Zeichen mit natürlich auf einander folgenden hörbaren Zeichen giebt, sollte es nicht auch eine Verbindung willkürlicher auf einander folgender sichtbarer Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden sichtbaren Zeichen geben?[1] Ich glaube, Dieses war die Pantomime der Alten, wenn wir sie außer ihrer Verbindung mit der Musik betrachten. Denn es ist gewiß, daß die Pantomime nicht aus bloß natürlichen Bewegungen und Stellungen bestand, sondern, daß sie auch willkürliche zu Hülfe nahm, deren Bedeutung von der Convention abhieng.

Dießes muß man annehmen, um die Vollkommenheit der alten Pantomime wahrscheinlich zu finden, zu welcher noch ihre Verbindung mit der Poesie Vieles beitrug. Dieses aber war eine Verbindung von einer besondern Art, indem nicht Zeichen und Zeichen mit einander verbunden wurden, sondern

[1] Die einfache Kunst, welche sich willkürlich auf einander folgender sichtbarer Zeichen bedient, wird die Sprache der Stummen sein.

bloß die Folge der Einen nach der Folge der andern eingerichtet, bei der Ausführung diese letztere aber unterdrückt ward.

II. Dieses waren die vollkommenen Verbindungen; die unvollkommenen sind diejenigen, da willkürliche auf einander folgende Zeichen mit natürlichen neben einander geordneten Zeichen verbunden werden, deren vornehmste die Verbindung der Malerei mit der Poesie sein würde. Wegen des Unterschiedes, daß die Zeichen der Einen im Raume, und die Zeichen der andern in der Zeit auf einander folgen, kann keine vollkommene Verbindung entstehen, woraus eine gemeinschaftliche Wirkung entspränge, sondern nur eine Verbindung, bei welcher die Eine der andern untergeordnet ist.

Erstlich also die Verbindung, wo die Malerei der Dichtkunst untergeordnet ist. Hieher gehört der Gebrauch der Bänkelsänger, den Inhalt ihrer Lieder malen zu lassen und darauf zu weisen.

Die Verbindung, welche Caylus angiebt, ist mehr von der Art, wie die alte Pantomime mit der Poesie verbunden war. Diese ist, die Folge der Zeichen der Einen durch die Folge der Zeichen der andern zu bestimmen.

Daß die Malerei sich natürlicher Zeichen bedienet, muß ihr allerdings einen großen Vorzug vor der Poesie gewähren, welche sich nur willkürlicher Zeichen bedienen kann.

Indessen sind Beide auch hierin nicht so weit aus einander, als es dem ersten Ansehen nach scheinen sollte, und die Poesie hat nicht nur wirklich auch natürliche Zeichen, sondern auch Mittel, ihre willkürlichen zu der Würde und Kraft der natürlichen zu erhöhen.

Anfangs ist es gewiß, daß die ersten Sprachen aus der Onomatopöie entstanden sind, und daß die ersten erfundenen Wörter gewisse Aehnlichkeiten mit den auszudrückenden Sachen gehabt haben. Dergleichen Wörter finden sich auch noch itzt in allen Sprachen, mehr oder weniger, nachdem die Sprache selbst mehr oder weniger von ihrem ersten Ursprunge entfernet ist. Aus dem klugen Gebrauche dieser Wörter entstehet Das, was man den musikalischen Ausdruck in der Poesie nennet, von welchem öfters und vielfältig Exempel angeführt werden.

So weit indeß die verschiedenen Sprachen größtentheils in ihren einzelnen Worten von einander abgehen, so viel Aehnliches haben sie indeß noch in denjenigen Fällen, in welchen allem Ansehen nach die ersten Menschen die ersten

Töne von sich hören ließen. Ich meine, bei dem Ausdrucke der Leidenschaften. Die kleinen Wörter, mit welchen wir unsere Verwunderung, unsere Freude, unseren Schmerz ausdrücken, mit Einem Worte die Interjectiones, sind in allen Sprachen ziemlich einerlei und verdienen daher als natürliche Zeichen betrachtet zu werden. Ein großer Reichthum an dergleichen Partikeln ist daher allerdings eine Vollkommenheit einer Sprache; und ob ich schon weiß, welchen Mißbrauch elende Köpfe davon machen können, so bin ich doch auch gar nicht mit der frostigen Anständigkeit zufrieden, welche sie beinahe gänzlich verbannen will. Man sehe, mit welcher Mannigfaltigkeit und Menge von Interjectionen Philoktet bei dem Sophokles seinen Schmerz ausdrückt. Ein Uebersetzer in neuere Sprachen muß sehr verlegen sein, was er dafür substituieren soll.

Die Poesie bedient sich ferner nicht bloß einzelner Wörter, sondern dieser Wörter in einer gewissen Folge. Wenn also auch schon nicht die Wörter natürliche Zeichen sind, so kann doch ihre Folge die Kraft eines natürlichen Zeichens haben, wenn nämlich alle die Worte vollkommen so auf einander folgen, als die Dinge selbst, welche sie ausdrücken. Dieses ist ein anderer poetischer Kunstgriff, der noch nie gehörig berührt worden und eine eigene Erläuterung durch Exempel verdienet.

Das Bisherige erweiset, daß es der Poesie nicht ganz und gar an natürlichen Zeichen mangelt. Sie hat aber auch ein Mittel, ihre willkürlichen Zeichen zu dem Werthe der natürlichen zu erheben, nämlich die Metapher. Da nämlich die Kraft der natürlichen Zeichen in ihrer Aehnlichkeit mit den Dingen bestehet, so führet sie anstatt dieser Aehnlichkeit, welche sie nicht hat, eine andere Aehnlichkeit ein, welche das bezeichnete Ding mit einem andern hat, dessen Begriff leichter und lebhafter erneuert werden kann.

Zu diesem Gebrauche der Metaphern gehören auch die Gleichnisse. Denn das Gleichniß ist im Grunde Nichts als eine ausgemalte Metapher, oder die Metapher Nichts als ein zusammengezogenes Gleichniß.

Die Unmöglichkeit, in der sich die Malerei befindet, sich dieses Mittels zu bedienen, giebt der Poesie einen großen Vorzug, indem sie sonach eine Art von Zeichen hat, welche die Kraft der natürlichen haben, nur daß sie diese Zeichen selbst hinwiederum durch willkürliche ausdrücken muß.

Nicht jeder Gebrauch der willkürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist Poesie. Warum soll jeder Gebrauch natürlicher neben einander stehender sichtbarer Zeichen Malerei sein, in so fern Malerei für die Schwester der Poesie angenommen wird?

So gut es von jenen einen Gebrauch giebt, der nicht eigentlich auf die Täuschung gehet, durch den man mehr zu belehren als zu vergnügen, mehr sich verständlich zu machen als mit sich fortzureißen sucht; das ist, so gut die Sprache ihre Prosa hat, so gut muß auch die Malerei dergleichen haben. Es giebt also poetische und prosaische Maler.

Prosaische Maler sind Diejenigen, welche die Dinge, die sie nachahmen wollen, nicht dem Wesen ihrer Zeichen anmessen.

1. Ihre Zeichen sind neben einander stehend; welche folglich Dinge, die auf einander folgen, damit vorstellen.
2. Ihre Zeichen sind natürlich; welche folglich sie mit willkürlichen vermischen, die Allegoristen.
3. Ihre Zeichen sind sichtbar; welche folglich nicht durch das Sichtbare das Sichtbare, sondern das Hörbare oder Gegenstände anderer Sinne vorstellen wollen. Erläuterung: the enraged Musician [der tolle Musikant] vom Hogarth.

Die Malerei, sagt man, bedienet sich natürlicher Zeichen. Dieses ist, überhaupt zu reden, wahr. Nur muß man sich nicht vorstellen, daß sie sich gar keiner willkürlichen Zeichen bediene; wovon an einem andern Orte.

Und hiernächst lasse man sich belehren, daß selbst ihre natürlichen Zeichen unter gewissen Umständen es völlig zu sein aufhören können.

Ich meine nämlich so: unter diesen natürlichen Zeichen sind die vornehmsten Linien und aus diesen zusammengesetzte Figuren. Nun ist es aber nicht genug, daß diese Linien unter sich eben das Verhältniß haben, welches sie in der Natur haben; eine jede derselben muß auch die nämliche und nicht bloß verjüngte Dimension haben, die sie in der Natur hat, oder in demjenigen Gesichtspunkte haben würde, aus welchem das Gemälde betrachtet werden soll.

Derjenige Maler also, welcher sich vollkommen natürlicher Zeichen bedienen will, muß in Lebensgröße oder wenigstens nicht merklich unter Lebensgröße malen. Derjenige, welcher zu weit unter diesem Maße bleibt, der Verfertiger kleiner Kabinetstücke, der Miniaturmaler, kann zwar im Grunde eben derselbe große Künstler sein, nur muß er nicht ver-

langen, daß seine Werke eben die Wahrheit haben, eben die Wirkung thun sollen, welche jene Werke haben und thun.

Eine menschliche Figur von einer Spanne, von einem Zolle, ist zwar das Bild eines Menschen, aber es ist doch schon gewissermaßen ein symbolisches Bild; ich bin mir der Zeichen dabei bewußter als der bezeichneten Sache; ich muß die verjüngte Figur in meiner Einbildungskraft erst wieder zu ihrer wahren Größe erheben, und diese Verrichtung meiner Seele, sie mag noch so geschwind, noch so leicht sein, verhindert doch immer, daß die Intuition des Bezeichneten nicht zugleich mit der Intuition des Zeichens erfolgen kann.

Man dürfte vielleicht einwenden: „Die Dimensionen der sichtbaren Dinge, sofern sie gesehen werden, sind wandelbar; sie hängen von der Entfernung ab, und es giebt Entfernungen, in welchen eine menschliche Figur nur eine Spanne, einen Zoll groß zu sein scheinet; welchem nach man auch nur anzunehmen braucht, daß diese verjüngte Figur aus dieser Entfernung genommen sei, um die Zeichen für vollkommen natürlich gelten zu lassen."

Allein ich antworte: in der Entfernung, in welcher eine menschliche Figur nur von der Größe einer Spanne oder eines Zolles zu sein scheinet, erscheinet sie auch undeutlicher; Das ist aber bei den verjüngten Figuren in dem Vorgrunde kleiner Gemälde nicht, und die Deutlichkeit ihrer Theile widerspricht der annehmlichen Entfernung, und erinnert uns zu lebhaft, daß die Figuren verjüngt und nicht entfernt sind.

Es ist hiernächst bekannt, wie viel die Größe der Dimensionen zu dem Erhabenen beiträgt. Dieses Erhabene verliert sich durch die Verjüngung in der Malerei gänzlich. Ihre größten Thürme, ihre schroffesten rauhesten Abstürze, ihre noch so überhangende Felsen werden auch nicht einen Schatten von dem Schrecken und dem Schwindel erregen, den sie in der Natur erregen, und den sie auch in der Poesie in einem ziemlichen Grade erregen können.

Welch ein Gemälde beim Shakespear, wo Edgar den Gloster auf die äußerste Spitze des Hügels führt, von welcher er sich herabstürzen will![1]

— — — — Come on, Sir!
Here's the place; stand still. How fearful
And dizzy 'tis to cast one's Eyes so low!
The Crows and Choughs, that wing the midway air,
Shew scarce so gross as Beetles. Half way down
Hangs one that gathers Samphire; dreadful trade!

[1] King Lear, Act. IV. Sc. 5.

Methinks he seems no bigger than his head,
The Fishermen that walk upon the beach
Appear like Mice; and yon tall anchoring bark
Diminish'd to her Cock; her Cock, a Buoy
Almost too small for sight. The murmuring Surge
That on the unnumberd idle Pebbles chafes
Cannot be heard so high. I'll look no more,
Lest my brain turn, and the deficient sight
Topple down headlong — —

[Kommt, Herr! Hier ist der Ort, hier stehet still.
Wie grauenvoll, wie schwindelweckend ists,
Wenn man den Blick in solche Tiefe wirft.
Die Krähn und Dohlen, in der Mitte flatternd,
Sehn kaum wie Käfer aus. Halbwegs hinab
Hängt Einer an der Wand, der Fenchel pflückt.
Ein grausig Handwerk! Er erscheint so groß,
Wie sonst sein Kopf; wie Mäuse sind die Fischer,
Die am Gestade hin und wieder gehn.
Das hohe Schiff, das dort vor Anker liegt,
Verkleinert sich zum Boot, sein Boot zur Mulde,
Kaum wahrnehmbar. Der dumpfe Wogenschlag,
Der murmelnd mit unzähligen Kieseln spielt,
Erreicht in solcher Höhe nicht das Ohr.
Ich will nicht mehr hinuntersehn, sonst kommt
Mein Hirn ins Drehn, es tanzt mir vor den Augen,
Und taumelnd stürz ich köpflings in die Tiefe.]

Mit dieser Stelle des Shakespear zu vergleichen die Stelle beim Milton B. VII. v. 210. wo der Sohn Gottes in das grundlose Chaos herabsieht. Diese Tiefe ist bei Weitem die größere; gleichwohl thut die Beschreibung derselben keine Wirkung, weil sie uns durch Nichts anschauend gemacht wird, welches bei dem Shakespear so vortrefflich durch die allmähliche Verkleinerung der Gegenstände geschieht.

X.

Die verjüngten Dimensionen schwächen die Wirkung in der Malerei.

Ein schönes Bild in Mignatur kann unmöglich eben dasselbe Wohlgefallen erwecken, welches dieses Bild in seiner wahren Größe erwecken würde.

Wo die Dimensionen aber nicht beibehalten werden können, so will der Betrachter sie wenigstens aus der Vergleichung mit gewissen bekannten und bestimmten Größen schließen und beurtheilen können.

Die bekannteste und bestimmteste Größe ist die menschliche Gestalt. Daher sind auch fast alle Längenmaße von der

menschlichen Gestalt oder einzeln Theilen derselben hergenommen worden. Eine Elle, ein Fuß, eine Klafter, ein Schritt, ein Zoll, Mannshoch &c.

Sonach glaube ich, daß die menschlichen Figuren dem Landschaftmaler auch außer dem höheren Leben, das sie in sein Stück bringen, noch den wichtigen Dienst leisten, daß sie das Maß aller übrigen Gegenstände und ihrer Entfernungen unter einander darin werden.

Läßt er sie weg, so muß er diesen Mangel eines gewissen Maßes durch Anbringung anderer Dinge ersetzen, welche der Mensch zu seinem Gebrauche oder Bequemlichkeit gemacht und daher nach seiner Größe eingerichtet hat. Ein Haus, eine Hütte, ein Zaun, eine Brücke, ein Steig können diesen Dienst verrichten &c.

Und will der Künstler eine ganz unbebaute Wüste, verlassene Gegend, ohne alle Menschen und menschliche Spuren schildern, so muß er wenigstens Thiere von bekannter Größe hineinsetzen, aus deren Verhältnisse zu den übrigen Gegenständen man auf ihre eigentliche Dimensionen schließen kann.

Der Mangel eines bestimmten und bekannten Maßes kann auch in historischen und nicht bloß in Landschaftstücken von übler Wirkung sein. „Die dichterische Erfindung", sagt der Herr von Hagedorn[1], „sobald sie der bloßen Einbildungskraft überlassen ist, leidet Zwerge und Riesen beisammen; aber die malerische Erfindung oder die Vertheilung ist nicht so gutwillig und biegsam." Er erläutert seine Meinung durch ein berühmtes Gemälde des Alterthums, den schlafenden Cyclopen des Timanthes. Dieses Riesen ungeheuere Größe auszudrücken, hat der Künstler dessen Daumen durch daneben gestellte Satyren mit einem Thyrsus ausmessen lassen. Er findet den Einfall sinnreich, aber in einer malerischen Zusammensetzung sowohl mit den ersten Begriffen vom Gruppieren und unseren itzigen Ideen vom Helldunkeln streitend, als auch dem ungezwungenen Gleichgewichte des Gemäldes nachtheilig. Man kann es dem Herrn von Hagedorn auf sein Wort glauben, daß dieser Gegenstand alle die bemerkten Unbequemlichkeiten hat. Allein es sind Dieses nur Unbequemlichkeiten für das Auge des verwöhnten Kenners; ich füge aus Dem, was ich von den Dimensionen gesagt habe, eine andere hinzu, die er für jedes Auge hat, und für das ungeübtere am Meisten.

Wenn mir der Dichter den Riesen und den Zwerg nennet, so weiß ich es aus den Worten, daß er die zwei Extrema

---

[1] Von der Malerei, S. 169.

meinet, zu welchen die menschliche Gestalt von ihrer gewöhnlichen Größe abweichen kann. Allein wenn der Maler eine große und eine kleine Figur verbindet, woher weiß ich, daß es jene Extrema sein sollen? Ich kann wechselsweise sowohl die kleine als die große für die Figur von der gewöhnlichen Größe annehmen. Nehme ich die kleine dafür an, so ist die große ein Colossus; nehme ich die große dafür an, so wird die kleine ein Lilliputer. Ich kann mir in diesem Falle noch eine größere und in jenem noch eine kleinere gedenken. Es bleibt also unentschieden, ob der Maler einen Zwerg oder einen Riesen, oder ob er Beides vorstellen wollen.

Julius Romanus ist es nicht allein, welcher den Einfall des Timanthes nachgeahmt hat[1], auch Francis Floris hat ihn in seinem Herkules unter den Pygmäen gebraucht, in einer Zeichnung, die H. Cock 1563 gestochen hat. Ich zweifle aber, ob sehr glücklich. Da er nämlich die Pygmäen nicht als verwachsene und bucklichte Zwerge, sondern als in allen ihren Verhältnissen wohlgewachsene kleine Menschen vorstellt, so würde ich nicht wissen, ob es nicht Menschen von ordentlicher Größe, und der unter der Eiche schlafende Herkules nicht ein Riese sein sollte, wenn ich nicht den Herkules an seiner Keule und Löwenhaut erkennte und es schon wüßte, daß das Alterthum den Herkules zwar als einen großen, aber als keinen ungeheuern Mann vorgestellet. Timanthes läßt einen Satyr den Daumen des Cyklopen mit einem Thyrsus messen; Floris einen Pygmäen die Fußsohle des Herkules mit einem Stabe. Es ist wahr, Herkules ist in Betrachtung der Pygmäen so gut Riese als der Cyklope in Betrachtung der Satyren. Demohngeachtet thut die ähnliche Ausmessung hier nicht auch die ähnliche Wirkung. Die Satyre waren an ihrer Gestalt kenntlich, und ihre Größe war die gewöhnliche menschliche Größe. Wenn sie also den Daum des Cyklopen messen, so erkennen wir klar daraus, wie viel der Cyklope größer als der Satyr sei. So auch bei den Pygmäen; das Messen der Pygmäen erweckt die Idee von der Größe des Herkules; gleichwohl ist es aber hier nicht auf die Größe des Herkules, sondern auf die Kleinheit der Pygmäen angesehen, und die Idee von dieser hätte Floris am Lebhaftesten machen sollen. Dieses aber konnte nicht wohl anders geschehen, als wenn er den Zwergen auch außer ihrer Kleinheit noch andere Eigenschaften, die wir dabei zu denken gewohnt sind, gegeben hätte: die Ungestaltheit nämlich, oder das vergrößerte Verhältniß ihrer Breite gegen ihre Länge. Er hätte sie den

---

[1] Richardson Traité de la Peinture, T. I. p. 84.

Figuren in concaven oder convexen Spiegeln, mit welchen sie Aristoteles vergleicht, ähnlicher machen sollen[1].

XI.

Eins von den perspektivischsten Gleichnissen ist Das, wo Homer[2] das Schild des Achilles, oder vielmehr dessen Glanz mit dem Glanze eines Feuers vergleicht, das von einsamen Bergen im Sturm behafteten Seefahrern leuchtet. Doch sind hier mehr die Oerter als die Zeitfolgen hinter einander gestellet.

— αὐταρ ἐπειτα σακος μεγα τε, στιβαρον τε,
Εἱλετο, του δ᾽ ἀπανευθε σελας γενετ᾽, ἡυτε μηνης.
Ὡς δ᾽ ὁταν ἐκ ποντοιο σελας ναυτῃσι φανειη
Καιομενοιο πυρος, το δε καιεται ὑψοθ᾽ ὀρεσφι,
Σταθμῳ ἐν οἰοπολῳ· τους δ᾽ οὐκ ἐθελοντας ἀελλαι
Ποντον ἐπ᾽ ἰχθυοεντα φιλων ἀπανευθε φερουσιν.

[— Und darauf den Schild auch, groß und gediegen,
Nahm er, der ferne den Glanz aussendete, ähnlich dem Vollmond,
Wie wenn draußen im Meere der Glanz herleuchtet den Schiffern
Vom auflodernden Feuer, das, hoch auf Bergen entflammet,
Brennt in einsamer Hürd, indeß mit Gewalt sie der Sturmwind
Fern in des Meers fischwimmelnde Fluth von den Freunden hinwegträgt.]

Der Glanz des Schildes, der Vorgrund; der Glanz, den die Schiffer erblicken, der zweite; das Feuer auf den Bergen, welches diesen Glanz verursacht, der dritte; die Freunde, von welchen sie fern auf dem Meere herumgetrieben werden, der vierte.

XII.

p. 396.[3]

„Plinius", sagt Herr Winkelmann, „berichtet, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden, in Erzt zu gießen, und er beruft sich auf die kolossalische Statue dieses Kaysers vom Zenodorus, dem es bei aller seiner Kunst in dieser Arbeit nicht gelingen wollen. Es ist aber hieraus, wie Donati und Nardini wollen, nicht zu schließen, daß diese Statue von Marmor gewesen."

Es ist gewiß, daß Donati und Nardini die Stelle

---

[1] Aristoteles Probl. Sext. X. nach der Verbesserung des Vossius ad Pompon. Melam lib. III. cap. 8. p. 587.

[2] Iliad. T. v. 373 u. f.

[3] In Winkelmanns Geschichte der Kunst.

des Plinius, auf die es hier ankömmt, nicht verstanden und eine Unwahrheit daraus geschlossen haben. Aber auch Herr Winkelmann muß sie mit der gehörigen Aufmerksamkeit nicht erwogen haben, oder er hätte sich anders ausgedrückt. Es soll dem Zenodorus mit dieser Statue nicht geglückt sein? Wo sagt Dieses Plinius? Er rühmt vielmehr von ihm, daß er in seiner Kunst keinem Alten nachzusetzen gewesen, daß sein Werk eine ungemeine Aehnlichkeit gehabt, daß er schon vorher seine Geschicklichkeit durch Gießung eines kolossalischen Merkurs bewährt. Und die Bewetteiferung der folgenden Kaiser, dem Nero keinen Antheil der Ehre an dieser Statue zu lassen, sie der Sonne zu weihen, den Neronischen Kopf mit Köpfen ihrer Bildung zu vertauschen, sie mit unermeßlicher Mühe von ihrem Orte wegbringen und anderswo aufrichten zu lassen: was kann man anders daraus schließen, als daß es ein Werk von ganz besonderem Werthe gewesen sein müsse? Plinius sagt zwar: Ea statua indicavit interiisse fundendi aeris scientiam. [Diese Statue bewies, daß die Kenntniß, Erz zu gießen, untergegangen war.] Allein diese Worte sind es eben, die man mißdeutet. Man findet darin den Verlust der Kunst, in Metall zu gießen, da Nichts darin liegt, als der Verlust der Kunst, diesem Metalle eine gewisse Mischung (temperaturam aeris) zu geben, welche man in den alten Kunstwerken dieser Art zu sein glaubte. Es fehlte dem Zenodorus an einem chymischen Geheimnisse, nicht an der plastischen Geschicklichkeit. Und zwar bestand dieses chymische Geheimniß darin, daß die Alten das Kupfer, aus welchem sie ihre Bildsäulen gossen, mit Gold und Silber sollen gemischet haben: quondam aes confusum auro argentoque miscebatur[1] [einst wurde das Erz beim Gusse mit Gold und Silber vermischt]. Dieses Geheimniß war verloren gegangen, und zur Mischung des Kupfers, deren sich die damaligen Künstler bedienten, kam Nichts wie Blei, wie Plinius selbst diese Mischung deutlich erzählet[2]. Nunmehr lese man die obige Stelle ganz: Ea statua indicavit interiisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset, et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur[3]. [Diese Statue bewies, daß die Kenntniß, das Erz zu gießen, untergegangen war, da sowohl Nero sich in der besten Lage befand, Gold und Silber zu spenden,

[1] Plin. lib. 34. sect. 3. edit. Hard.
[2] L. c. sect. 20.
[3] L. c. sect. 18.

als auch Zenodorus in der Kenntniß, zu bilden und auszustechen, Keinem der Alten nachgesetzt wurde.] Umsonst wollte der verschwenderische Nero Silber und Gold dazu geben; der Künstler konnte es nicht brauchen, er verstand nur eine weit geringere Temperatur; aber der geringere Werth des Metalles, worin er arbeitete, hatte keinen Einfluß auf seine Kunst; in dieser wich er keinem Alten; Plinius sagt es; Plinius hatte sein Werk; ihm müssen wir glauben.

„Der schöne Seneca in Erzt“, sagt Herr Winkelmann in einer neuen Schrift[1], „den man kürzlich im Herculano entdeckt, könnte allein ein Zeugniß wider den Plinius geben, welcher vorgiebt, daß man unter dem Nero nicht mehr verstanden habe, in Erzt zu gießen.“ — Wem können wir wegen der Schönheit dieses Werkes sicherer trauen als ihm? Aber, wie ich gezeigt habe, er streitet mit einem Schatten; Plinius sagt Das nicht, was er ihn sagen läßt. Ich weiß den Ort zwar wohl, auf den sich Herr Winkelmann noch berufen könnte, wo nämlich Plinius von der kostbaren Mischung des alten Erztes redet und hinzusetzt, et tamen ars pretiosior erat: nunc incertum est, pejor haec sit, an materia [und doch war die Kunst werthvoller; nun ist es ungewiß, ob diese schlechter war oder der Stoff]. Aber er spricht vergleichungsweise, und man muß ihn von den meisten, nicht von allen Werken seiner Zeit verstehen, weil er selbst dem Zenodorus ein besseres Zeugniß ertheilet, und der Meister des erwähnten Seneca gleichfalls ein besseres verdienet.

XIII.

Einzelne Gedanken zur Fortsetzung meines Laokoon.

Ich behaupte, daß nur Das die Bestimmung einer Kunst sein kann, wozu sie einzig und allein geschickt ist, und nicht Das, was andre Künste eben so gut, wo nicht besser können, als sie. Ich finde bei dem Plutarch ein Gleichniß, das Dieses sehr wohl erläutert. „Wer“, sagt er (de Audit. p. 43. edit. Xyl.), „mit dem Schlüssel Holz spellen und mit der Axt Thüren öffnen will, verdirbt nicht sowohl beide Werkzeuge, als daß er sich selbst des Nutzens beider Werkzeuge beraubt.“

---

[1] Nachrichten von den neuesten Herculanischen Entdeckungen, S. 35.

Nach dem Petit mußte nothwendig das Kunstwerk später sein, als die Beschreibung Virgils, denn er will, daß die ganze Episode des Laokoon eine Erfindung des Virgils sei. (Miscell. observ. Lib. IV. cap. XIII. p. 294.) Tametsi Servius revera hoc Laocoonti accidisse ex Euphorione refert: quod piaculum contraxisset coeundo cum uxore ante simulacrum numinis: verosimilius tamen est, a Marone hoc totum fuisse inventum, ac pro machina inductum qua dignum vindice nodum explicaret, quomodo videlicet ausi sint Trojani tam enormem et concavam simulacri compagem transferre in urbem etc. [Obgleich Servius aus dem Euphorion berichtet, daß Dieß dem Laokoon begegnet sei, weil er eine Sünde begangen habe, indem er sich vor dem Bilde der Göttin mit seinem Weibe begattet hatte, so ist es doch wahrscheinlicher, daß Dieß alles von Virgil erfunden und als Motiv beigebracht worden ist, durch welches er den der Rächerin würdigen Knoten auflösen könne, warum nämlich die Trojaner es wagten, ein so ungeheueres und hohles Gebilde in die Stadt zu bringen u. s. w.] Allein diese Meinung des Petit ist leicht zu widerlegen, indem der Spuren der nämlichen Geschichte des Laokoon bei frühern und zwar griechischen Scribenten eben so viele als klare und deutliche sind.

XIV.

XXX. Herr Winkelmann hat sich in der Geschichte der Kunst näher erklärt. Auch er bekennet, daß die Ruhe eine Folge der Schönheit ist.

Nothwendigkeit, sich über dergleichen Dinge so präcis auszudrücken als möglich. Ein falscher Grund ist schlimmer als gar kein Grund.

XXXI. Herr Winkelmann scheint dieses höchste Gesetz der Schönheit bloß aus den alten Kunstwerken abstrahieret zu haben. Man kann aber eben so unfehlbar durch bloße Schlüsse darauf kommen. Denn da die bildenden Künste allein vermögend sind, die Schönheit der Form hervorzubringen; da sie hierzu der Hülfe keiner andern Kunst bedürfen; da andere Künste gänzlich darauf Verzicht thun müssen: so ist es wohl unstreitig, daß diese Schönheit nicht anders als ihre Bestimmung sein kann.

XXXII. Allein zur körperlichen Schönheit gehöret mehr als Schönheit der Form. Es gehöret auch dazu die Schönheit der Farben und die Schönheit des Ausdrucks.

Unterschied in Ansehung der Schönheit der Farben

zwischen Carnation und Colorierung. Carnation ist die Colorierung solcher Gegenstände, welche eine bestimmte Schönheit der Form haben, also vornehmlich des menschlichen Körpers. Colorierung ist der Gebrauch der Local-Farben überhaupt.

Unterschied in Ansehung der Schönheit des Ausdrucks zwischen transitorischem und permanentem. Jener ist gewaltsam und folglich nie schön. Dieser ist die Folge von der öfteren Wiederholung des erstern, verträgt sich nicht allein mit der Schönheit, sondern bringt auch mehr Verschiedenheit in die Schönheit selbst.

XXXIII. Ideal der körperlichen Schönheit. Was es ist? Es bestehet in dem Ideale der Form vornehmlich, doch auch mit in dem Ideale der Carnation und des permanenten Ausdrucks.

Die bloße Colorierung und der transitorische Ausdruck haben kein Ideal, weil die Natur selbst sich nichts Bestimmtes darin vorgesetzt hat.

XXXIV. Falsche Uebertragung des malerischen Ideals in die Poesie. Dort ist ein Ideal der Körper, hier muß es ein Ideal der Handlungen sein. Dryden in seiner Vorrede zum Fresnoy. Baco beim Lowth.

XXXV. Noch übertriebner würde es sein, wenn man nicht bloß von dem Dichter vollkommene moralische Wesen, sondern wohl gar vollkommen schöne körperliche Wesen erwarten und verlangen wollte. Gleichwohl thut Dieses Herr Winkelmann in seinem Urtheile vom Milton. pag. 28. G. d. K.

Winkelmann scheinet, den Milton wenig gelesen zu haben, sonst würde er wissen, daß man schon längst angemerkt, nur er habe Teufel zu schildern gewußt, ohne zu der Häßlichkeit der Form seine Zuflucht zu nehmen.

Ein solches verfeinertes Bild der teuflischen Häßlichkeit hatte vielleicht Guido Reni im Kopfe (v. Dryden's Preface to the Art of Painting p. IX.). Aber weder er noch sonst Einer hat es ausgeführt.

Miltons häßliche Bilder aber, als die Sünde und der Tod, gehören gar nicht zur Handlung, sondern füllen bloß Episoden.

Miltons Kunstgriff, auf diese Art in der Person des Teufels den Peiniger und den Gepeinigten zu trennen, welche nach dem gemeinen Begriffe in ihm verbunden werden.

XXXVI. Aber auch von den Haupthandlungen des Miltons lassen sich die wenigsten malen. Wohl; aber daraus folgt nicht, daß sie bei dem Milton nicht gemalt sind.

Die Poesie malt durch einen einzigen Zug, die Malerei muß alle übrige hinzuthun. In jener also kann Etwas

sehr malerisch sein, was sich durch diese gar nicht ausführen läßt.

XXXVII. Folglich liegt es nicht an dem vorzüglichen Genie des Homers, daß bei ihm Alles zu malen ist, sondern lediglich an der Wahl der Materie. Beweise hiervon. Erster Beweis, aus verschiedenen unsichtbaren Gegenständen, welche Homer eben so unmalerisch behandelt hat als Milton z. E. die Zwietracht rc.

XXXVIII. Zweiter Beweis; aus den sichtbaren Gegenständen, welche Milton vortrefflich behandelt hat. Die Liebe im Paradiese. Die Einfältigkeit und Armuth der Maler über dieses Subjekt. Der gegenseitige Reichthum des Milton.

XXXIX. Stärke des Milton in successiven Gemälden. Exempel davon aus allen Büchern des verlornen Paradieses.

XL. Miltons Malerei einzelner sinnlicher Gegenstände. In dieser würde er dem Homer überlegen sein, wenn wir nicht schon erwiesen hätten, daß sie nicht für die Poesie gehöret.

Meine Meinung, daß diese Malerei eine Folge seiner Blindheit war.

Spuren dieser seiner Blindheit in verschiedenen einzeln Stellen.

Entgegengesetzter Beweis, daß Homer nicht blind gewesen.

XLI. Neue Bestärkung, daß sich Homer nur auf successive Gemälde eingelassen, durch die Widerlegung einiger Einwürfe, als von der Beschreibung des Palastes in der Iliade. Er wollte bloß den Begriff der Größe dadurch erwecken. Beschreibung der Gärten des Alcinous[1]; auch diese beschreibt er nicht als schöne Gegenstände, die auf Einmal als schön in die Augen fallen, welches sie in der Natur selbst nicht sind.

XLII. Selbst bei dem Ovid sind die successiven Gemälde die häufigsten und schönsten, und gerade Dasjenige, was nie gemalt worden und nie gemalt werden kann.

XLIII. Unter den Gemälden der Handlung giebt es eine Gattung, wo die Handlung nicht in einem einzigen Körper sich nach und nach äußert, sondern wo sie in verschiedne Körper neben einander vertheilt ist. Diese nenne ich collective Handlungen, und es sind diejenigen, welche der Malerei und Poesie gemein sind. Doch mit verschiednen Einschränkungen.

[1] Odyss. VII., welche Beschreibung Pope sich aussuchte, und in den Guardian übersetzt einrückte, ehe er noch das Uebrige übersetzte.

Eben so berühmt waren bei den Alten die Gärten des Adonis. Deren Beschreibung bei dem Marini, Canto VI. Vergleichung dieser Beschreibung mit der des Homers.

Die Beschreibung des Paradieses beim Milton, Book IX. v. 439. Desgleichen IV. 268.

XLIV. Wie der Dichter Körper nur andeutungsweise durch Bewegungen schildert, so sucht er auch sichtliche Eigenschaften des Körpers in Bewegungen aufzulösen. Als z. E. die Größe. Beispiel von der Höhe eines Baumes. Von der Breite der Pyramiden. Von der Größe einer Schlange.

XLV. Von der Bewegung in der Malerei; warum sie nur Menschen und keine Thiere darin empfinden.

XLVI. Von der Schnelligkeit und den verschiedenen Mitteln des Dichters, sie auszudrücken.

Die Stelle beim Milton B. X. v. 90. Die allgemeine Reflexion über die Schnelligkeit der Götter ist bei Weitem von der Wirkung nicht, als das Bild würde gewesen sein, welches uns Homer auf Eine oder die andere Art davon gemacht hätte. Vielleicht würde er, anstatt „er stieg sogleich herab", gesagt haben: „Er war herabgestiegen."

Briefe antiquarischen Inhalts.

Αγωνισμα μαλλον ἐς το παραχρημα ἀκουειν η̉ κτημα ἐς ἀει —
[Der Streit bezweckt mehr ein Anhören für den gegenwärtigen Augenblick als einen Erwerb auf immer.]

1768—1769.

Erster Theil.

1768.

Vorbericht.

Diese Briefe waren Anfangs nur bestimmt, einem wöchentlichen Blatte einverleibet zu werden. Denn man glaubte, daß ihr Inhalt keine andere als eine beiläufige Lesung verdiene.

Aber es wurden ihrer für diese Bestimmung zu viel; und da die Folge den Inhalt selbst wichtiger zu machen schien, als es bloße Zänkereien über mißverstandene Meinungen dem Publico zu sein pflegen; so ward geurtheilet, daß sie als ein eigenes Buch schon mit unterlaufen dürften.

Die Ausschweifungen, welche der Verfasser mit seiner Rechtfertigung verbunden, werden wenigstens zeigen, daß er nicht erst seit gestern mit den Gegenständen derselben bekannt ist. In der Fortsetzung, welche der Titel verspricht, hofft er noch mehr einzelne Anmerkungen los zu werden, von denen es immer gut sein wird, daß sie einmal gemacht werden.

Wem sie allzu klein, allzu unerheblich vorkommen sollten, für Den, dünkt ihn, ist wohl das ganze Fach nicht, in welches sie gehören.

Noch erwartet man vielleicht, daß er sich über den Ton erkläre, den er in diesen Briefen genommen. — Vide quam sim antiquorum hominum! [Sieh wie ich zum alten Geschlechte gehöre!] antwortete Cicero dem lauen Atticus, der ihm vorwarf, daß er sich über Etwas wärmer, rauher und bitterer ausgedrücket habe, als man von seinen Sitten erwarten können. Der schleichende, süße Komplimentierton schickte sich weder zu dem Vorwurfe, noch zu der Einkleidung. Auch liebt ihn der Verfasser überhaupt nicht, der mehr das Lob der Bescheidenheit als der Höflichkeit sucht. Die Bescheidenheit richtet sich genau nach dem Verdienste, das sie vor sich hat; sie giebt Jedem, was Jedem gebühret. Aber die schlaue Höflichkeit giebt Allen Alles, um von Allen Alles wieder zu erhalten.

Die Alten kannten das Ding nicht, was wir Höflichkeit nennen. Ihre Urbanität war von ihr eben so weit als von der Grobheit entfernt.

Der Neidische, der Hämische, der Rangsüchtige, der Verhetzer ist der wahre Grobe, er mag sich noch so höflich ausdrücken.

Doch es sei, daß jene gothische Höflichkeit eine unentbehrliche Tugend des heutigen Umganges ist. Soll sie darum unsere Schriften eben so schaal und falsch machen als unsern Umgang? —

Erster Brief.

Mein Herr,

Wenn es Ihnen gleichviel ist, ob Sie den Platz, den Sie in Ihren Blättern gelehrten Sachen bestimmen, mit einer guten Kritik, oder mit der Widerlegung einer verunglückten füllen, so haben Sie die Güte, Folgendes einzurücken.

Herr Klotz soll mich eines unverzeihlichen Fehlers in seinem Buche von den alten geschnittenen Steinen überwiesen haben. Das hat ein Recensent dieses Buches[1] für nöthig gehalten, mit anzumerken.

Mich eines Fehlers? Das kann sehr leicht sein. Aber eines unverzeihlichen? Das sollte mir Leid thun. Zwar nicht sowohl meinetwegen, der ich ihn begangen hätte, als derentwegen, die ihn mir nicht verzeihen wollten.

Denn es wäre ja doch nur ein Fehler. Fehler schließen Vorsatz und Tücke aus; und daher müssen alle Fehler Allen zu verzeihen sein.

Doch, gewisse Recensenten haben ihre eigene Sprache. Unverzeihlich heißt bei ihnen Alles, worüber sie sich nicht enthalten können, die Zähne zu fletschen.

Wenn es weiter Nichts ist! — Aber demohngeachtet, worin besteht er denn nun, dieser unverzeihliche Fehler?

Herr Klotz schreibt: „Wie hat es Einem unsrer besten Kunstrichter (dem Verfasser des Laokoon) einfallen können zu sagen, daß man so gar vieler Gemälde nicht erwähnt finde, die die alten Maler aus dem Homer gezogen hätten, und

---

[1] Beitrag zum Reichspostreuter, St. 45.

daß es nicht der alten Artisten Geschmack gewesen zu sein scheine, Handlungen aus diesem Dichter zu malen? Die Homerischen Gedichte waren ja gleichsam das Lehrbuch der alten Künstler, und sie borgten ihm ihre Gegenstände am Liebsten ab. Erinnerte sich Herr Lessing nicht an das große Homerische Gemälde des Polygnotus, welches zu unsern Tagen gleichsam wieder neu geschaffen worden ist? Unter denen von Philostratus beschriebenen Gemälden sind drei Homerische, und die vom Plinius kurz angezeigten kann Jeder leicht finden. Unter den Herculanischen Gemälden ist Eines, welches den Ulysses vorstellt, der zur Penelope kömmt. Von halb erhabnen Werken will ich nur die merkwürdigsten anführen u. s. w."

Ich könnte zu dem Recensenten sagen: Hier sehe ich bloß, daß Herr Klotz nicht meiner Meinung ist, daß ihn meine Meinung befremdet; aber er sagt Nichts von Fehler, noch weniger von einem unverzeihlichen Fehler.

Doch der Recensent könnte antworten: Was Herr Klotz keinen unverzeihlichen Fehler nennt, Das beschreibt er doch als einen solchen; ich habe also dem Kinde nur seinen rechten Namen gegeben.

Der Recensent hätte fast Recht. Ich muß mich also nicht an ihn, sondern an den Herrn Klotz selbst wenden. Und was kann ich Diesem antworten?

Nur Das, daß er mich nicht verstanden hat, daß er mich Etwas sagen läßt, woran ich nicht gedacht habe.

Herr Klotz beliebe zu überlegen, daß es zwei ganz verschiedne Dinge sind: Gegenstände malen, die Homer behandelt hat und diese Gegenstände so malen, wie sie Homer behandelt hat. Es ist meine Schuld nicht, wenn er diesen Unterschied nicht begreift, wenn er ihn in meinem Laokoon nicht gefunden hat. Alles bezieht sich darauf.

Daß die alten Artisten sehr gern Personen und Handlungen aus der Trojanischen Epoche gemalt haben, Das weiß ich, und wer weiß es nicht? Will man alle solche Gemälde Homerische Gemälde nennen, weil Homer die vornehmste Quelle der Begebenheiten dieser Epoche ist, meinetwegen. Aber was haben die Homerischen Gemälde in diesem Verstande mit denen zu thun, von welchen ich rede, mit denen, dergleichen der Graf von Caylus den neuern Künstlern vorgeschlagen hat?

Die Beispiele, welche Herr Klotz mir vorhält, sind mir alle so bekannt gewesen, daß ich mich würde geschämet haben, sie Herr Klotzen vorzuhalten. Ich würde mich geschämet haben, zu verstehen zu geben, Herr Klotz habe sie entweder gar nicht, oder doch nicht so gut gekannt, daß sie ihm da beifallen können, wo sie ihm so nützlich gewesen wären.

Was das Sonderbarste ist, ich habe diese Beispiele fast alle selbst angeführt und an dem nämlichen Orte meines Laokoon angeführt, den Hr. Klotz bestreitet. Er hätte sie aus meiner eigenen Anführung lernen können, wenn er sie nicht schon gewußt hätt. Und gleichwohl — Ich denke, Das heißt, mit dem Sprichworte zu reden, Einen mit seinem eigenen Fette beträufen wollen.

Ich sage, daß ich sie fast alle selbst angeführet habe, und füge hinzu, außer ihnen noch weit mehrere, indem ich nämlich meine Leser auf den Fabricius[1] verwiesen. Denn ich mache nicht gern zehn Allegata, wo ich mit Einem davon kommen kann.

Folglich: habe ich diese Beispiele und noch weit mehrere ihrer Art gekannt, so ist es ja wohl deutlich, daß, wenn ich demohngeachtet gesagt, „es scheine nicht der Geschmack der alten Artisten gewesen zu sein, Handlungen aus dem Homer zu malen", ich ganz etwas Anders damit muß gemeinet haben als Das, was diese Beispiele widerlegen.

Ich habe damit gemeinet und meine es noch, daß so sehr die alten Artisten den Homer auch genutzt, sie ihn doch nicht auf die Weise genutzt haben, wie Caylus will, daß ihn unsere Artisten nutzen sollen. Caylus will, sie sollen nicht allein Handlungen aus dem Homer malen, sondern sie sollen sie auch vollkommen so malen, wie sie ihnen Homer vormalt; sie sollen nicht sowohl eben die Gegenstände malen, welche Homer malt, als vielmehr das Gemälde selbst nachmalen, welches Homer von diesen Gegenständen macht mit Beibehaltung der Ordonnanz des Dichters, mit Beibehaltung aller von ihm angezeigten Localumstände u. s. w.

Das, sage ich, scheinen die alten Artisten nicht gethan zu haben, so viel oder so wenig Homerische Gegenstände sie auch sonst mögen gemalt haben. Ihre Gemälde waren Homerische Gemälde, weil sie den Stoff dazu aus dem Homer entlehnten, den sie nach den Bedürfnissen ihrer eignen Kunst, nicht nach dem Beispiele einer fremden, behandelten; aber es waren keine Gemälde zum Homer.

Hingegen die Gemälde, welche Caylus vorschlägt, sind mehr Gemälde zum Homer als Homerische Gemälde, als Gemälde in dem Geiste des Homers, und so angegeben, wie sie Homer selbst würde ausgeführt haben, wenn er anstatt mit Worten, mit dem Pinsel gemalt hätte.

Deutlicher kann ich mich nicht erklären. Wer Das nicht begreift, für Den ist der Laokoon nicht geschrieben. Wer es aber für falsch hält, Dessen Wiederlegung soll mir willkommen

---

[1] Bibl. Graec. Lib. II. c. VI. p. 345.

sein; nur, sieht man wohl, muß sie von einer andern Art sein als die Klotzische.

Herr Klotz hat in seinem Buche mir vier Mal die Ehre erwiesen, mich anzuführen, um mich vier Mal eines Bessern zu belehren. Ich wollte nicht gern, daß ein Mensch in der Welt wäre, der sich lieber belehren ließe als ich. Aber —

So viel ist gewiß, er streitet alle vier Mal nicht mit mir, sondern, ich weiß selbst nicht, mit wem. Mit Einem, dem er meinen Namen giebt, den er zu einem großen Ignoranten und zugleich zu einem unsrer besten Kunstrichter macht.

Wahrhaftig, ich kenne mich zu gut, als daß ich mich für das Eine oder für das Andere halten sollte.

Zweiter Brief.

Sie meinen, es lohne sich allerdings der Mühe, auch von den übrigen Bestreitungen des Herrn Klotz ein Wort zu sagen, weil sie gar zu sonderbar sind, und Klotz ein gar zu berühmter Name geworden. Es sei so, wie Sie meinen!

Aber ich muß bei der ersten wieder anfangen. Herr Klotz fragt: „Erinnerte sich Lessing nicht an das große Homerische Gemälde des Polygnotus?"

In der Lesche zu Delphi waren zwei große Gemälde des Polygnotus. Welches meinet Herr Klotz? das im Hineintreten rechter oder linker Hand? Nach seinem Allegate[1] muß er das erstere meinen, welches die Zerstörung von Troja und die Rückkehr der Griechen vorstellte. Beide Vorwürfe liegen außer dem Plane des Homer; von beiden hat er nur einzelne Züge in die Odyssee einstreuen können. Aber die Griechen besaßen eine Menge andere Dichter, welche diese Vorwürfe ausdrücklich behandelt hatten; und Diesen, nicht dem Homer, ist Polygnotus in seinem Gemälde gefolgt; einem Lescheus, einem Stesichorus. Wie kann es also Herr Klotz ein Homerisches Gemälde nennen?

Doch er mag das zweite linker Hand gemeinet haben, welches den opfernden Ulysses im Reiche der Schatten vorstellte. Das ist zwar der Stoff eines ganzen Buches der Odyssee; aber dennoch ist es klar, daß Polygnotus auch in Anordnung dieses Gemäldes nicht sowohl der Odyssee als vielleicht den Gedichten Mynias und Nosti gefolgt ist. Denn er hat weder die Homerische Scene angenommen, noch sich mit den vom Homer eingeführten Personen begnügt. Folglich müßte auch

---

[1] Pausanias Lib. X. p. 859.

dieses kein Homerisches Gemälde heißen; und ich könnte antworten, es wäre besser gewesen, Herr Klotz hätte sich gewisser Dinge gar nicht erinnert, als falsch.

In beiden Gemälden hat Polygnotus sich bald an diesen, bald an jenen Dichter und Geschichtschreiber gehalten, ohne sich ein Gewissen zu machen, auch Dinge von seiner eignen Erfindung mit einzumischen. Eine Freiheit, deren sich auch andere alte Artisten bedienten, wenn sie Vorstellungen aus der Trojanischen Epoche wählten!

Zwar habe ich schon gesagt, daß Herr Klotz diese Vorstellungen alle meinetwegen immerhin Homerische Vorstellungen und Gemälde nennen mag. Aber noch Ein Mal: was haben diese Gemälde, welche ihm Homerische zu nennen beliebt, weil ihre Vorwürfe aus eben der Geschichte genommen sind, aus welcher Homer die seinigen gewählt hatte, mit den Homerischen Gemälden zu thun, wie sie Caylus haben will?

Ich dünke mich, über den Gebrauch, den die alten Artisten von dem Homer machten, verständlichere Dinge gesagt zu haben als irgend ein Schriftsteller über diese Materie. Ich habe mich nicht mit den schwanken, Nichts lehrenden Ausdrücken von Erhitzung der Einbildungskraft, von Begeisterung begnügt; ich habe in Beispielen gezeigt, was für malerische Bemerkungen die alten Artisten schon in dem Homer gemacht fanden, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen[1]. Ich habe mich nicht begnügt, sie bloß darum zu loben, daß sie ihre Vorwürfe aus ihm entlehnten: — welcher Stümper kann Das nicht? — ich habe an Beispielen gewiesen, wie sie es anfiengen, in den nämlichen Vorwürfen mit ihm zu wetteifern und mit ihm zu dem nämlichen Ziele der Täuschung auf einem ganz verschiedenen Wege zu gelangen[2]; auf einem Wege, von dem sich Caylus Nichts träumen lassen. —

Nothwehr entschuldiget Selbstlob. —

Dritter Brief.

Ich komme also zu der zweiten Bestreitung des Herrn Klotz. Er fähret fort: „auch die Einwürfe, welche Herr Lessing von der Schwierigkeit hernimmt, die Homerischen Fabeln zu malen, sind leicht zu heben, obgleich diese Widerlegung deutlicher durch den Pinsel selbst als durch meine Feder werden würde.“

---

[1] Laokoon, S. 138—140.
[2] Laokoon, S. 133—135.

Ich glaube es sehr gern, daß Herr Klotz Vieles ungemein leicht findet, was ich für ungemein schwer halte. Dieses kömmt von der Verschiedenheit entweder unserer beiderseitigen Kräfte, oder unsers beiderseitigen Zutrauens auf uns selbst. Doch, Das ist hier nicht die Sache.

Meine Einwürfe, von der Schwierigkeit hergenommen, die Homerischen Fabeln zu malen, was betreffen sie? Die Homerischen Fabeln überhaupt, oder nur einige derselben? Diese und jene einzeln genommen, oder alle zusammen in ihrer unzertrennlichen Folge bei dem Dichter?

Caylus schlug nicht bloß den neuern Artisten vor, ihren Stoff fleißiger aus dem Homer mit Beibehaltung der dichterischen Umstände zu entlehnen; er wünschte den ganzen Homer so gemalt zu wissen, wünschte, daß ein mächtiger Prinz eigene Gallerien dazu bauen wollte[1].

Das hätte er immer wünschen können! Weil er sich aber dabei einbildete, daß eine solche zusammenhängende Reihe von Gemälden ein wirkliches Heldengedicht in Gemälden sein würde, daß sich der ganze malerische Geist des Dichters darin zeigen müsse, daß sie statt des Probiersteins zur Schätzung, in welchem Verhältnisse Ein epischer Dichter vor dem andern das malerische Talent besitze, dienen könne; so glaubte ich einige Einwendungen dagegen machen zu dürfen.

Vors Erste wendete ich ein[2]: daß Homer eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen bearbeite, sichtbare und unsichtbare; daß aber die Malerei diesen Unterschied nicht angeben könne, daß bei ihr Alles sichtbar und auf einerlei Art sichtbar sei, daß folglich, — wenn in den Gemälden des Caylus das Sichtbare mit dem Unsichtbaren ohne unterscheidende Abänderung mit einander wechsele, ohne eigenthümliche Merkmale sich mit einander vermische, — nothwendig sowohl die ganze Reihe als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden müsse.

Was antwortet Herr Klotz auf diese Schwierigkeit? Wie schon angeführt: — daß sie leicht zu heben sei. — Wahrhaftig? Aber wie denn? Darüber hat Herr Klotz nicht Zeit, sich einzulassen; genug, daß meine Widerlegung deutlicher durch den Pinsel selbst, als durch seine Feder werden würde. —

Ewig Schade, daß Herr Klotz den Pinsel nicht führet! Er würde ihn ohne Zweifel eben so meisterhaft führen als die Feder. Oder vielmehr noch unendlich meisterhafter. Denn

---

[1] Tableaux tirés de l'Iliade. Avert. p. 26. 27.

[2] Laokoon XII.

das Geringste wäre, daß er Unmöglichkeiten damit möglich machte!

Bis er ihn führen lernet, bitte ich indeß seine Feder, mich in die Schule zu nehmen. Seine fertige Feder sei so gütig und belehre mich, — (wenn sie es schon nicht ganz deutlich kann; ich bin auch mit einer halbdeutlichen Belehrung zufrieden), und belehre mich nur einigermaßen, wie man es einem Gemälde ansehen kann, daß Das, was man darin sieht, nicht zu sehen sein sollte; — und belehre mich, was für Mittel ungefähr der Pinsel brauchen könnte, um gewisse Personen in einem Gemälde mit sehenden Augen so blind, oder mit blinden Augen so sehend zu malen, daß sie von zwei oder mehrern Gegenständen, die sie alle gleich nahe, gleich deutlich vor oder neben sich haben, die Einen zu sehen und die andern nicht zu sehen scheinen können. Sie belehre mich; nur beliebe sie unter diese Mittel keine Wolken zu rechnen, von welchen ich das Unmalerische erwiesen habe.

Sie wird mehr zu belehren bekommen. Denn zweitens wendete ich ein, daß durch die Aufhebung des Unsichtbaren in den Homerischen Handlungen zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen müßten, durch welche sich bei dem Dichter die Götter über die Menschen auszeichnen.

Auch Dieses ist leicht zu beantworten? Und am Besten mit dem Pinsel? — Abermals Schade, daß Herr Klotz den Pinsel nicht führet; schweigend würde er ihn ergreifen, mit der Palette vor die Leinewand treten, und spielend meine Widerlegung dahin croquieren. Doch meine ganze Einbildungskraft ist zu seinen Diensten; er setze seine Feder dafür an; ich will mich bemühen, in den Beschreibungen derselben zu finden, was mir, leider, keine Gemälde von ihm zeigen können. — Indeß sinne ich bei mir selbst nach, welche Dimension seine Feder den Homerischen Göttern auf der Leinewand anweisen wird; sinne nach, welches das Verhältniß sein dürfte, das sie dem Steine, mit dem Minerva den Mars zu Boden wirft, zur Statur der Göttin, oder der Statur zu diesem Steine, bestimmen wird, damit unser Erstaunen zwar erregt, gleichwohl aber über keine anscheinende Unmöglichkeit erregt werde; sinne nach, in welcher Größe sie entscheiden wird, daß der zu Boden geworfne Mars da liegen soll, um die Homerische Größe zu haben, und dennoch gegen die übrigen Ausbildungen der Scene nicht ungeheuer und brobdingnakisch zu erscheinen; sinne nach — Nein, ich würde mich zu Schanden sinnen; ich muß lediglich abwarten, was das Orakel unter den Federn mir darüber zu offenbaren belieben wird.

Drittens wendete ich ein, daß die Gemälde, an welchen Homer am Reichsten, in welchen Homer am Meisten Homer sei, progressive Gemälde wären, die eigentliche Malerei aber auf das Progressive keinen Anspruch machen könne.

Ich Dummkopf, der ich noch itzt diese Einwendung für unwidersprechlich halte, bloß weil sie auf das Wesen der verschiedenen Künste gegründet ist! Herr Klotz muß über mich lachen; und wenn Herr Klotz vollends den Pinsel führte! — Nichts würde ihm leichter sein, als den Pandarus von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeils in jedem Augenblicke, auf einem und eben demselben Gemälde darzustellen[1]. — Seiner Feder dürfte es freilich schwerer werden, mich zu belehren, wie und wodurch dem Pinsel dieses Wunder gelingen müsse. Doch er versuch es nur; am Ende ist seiner Feder Nichts zu schwer; ich kenne keine Feder, die Alles so leicht, so deutlich zu machen weiß! —

Vierter Brief.

Sie haben Recht: mein voriger Brief fiel in das Höhnische. — Glauben Sie, daß es so leicht ist, sich gegen einen stolzen und kahlen Entscheider des höhnischen Tones zu enthalten?

Aber Sie urtheilen, daß ich zur Unzeit höhne; daß Herr Klotz unmöglich diese Einwendungen gegen die Homerischen Gemälde könne gemeinet haben.

Und gleichwohl habe ich keine andere jemals gemacht.

Ja auch diese — merken Sie Das wohl — habe ich keinesweges gegen die Ausführung der vom Caylus vorgeschlagnen, oder in seinem Geiste vorzuschlagenden Homerischen Gemälde gemacht, habe ich keineswegs in der Meinung gemacht, daß diese Ausführung nothwendig mißlingen müsse.

Wenn dem Maler nicht jeder Gebrauch willkürlicher Zeichen untersagt ist; wenn er mit Recht von uns verlangen kann, daß wir ihm gewisse Voraussetzungen erlauben, gewisse Dinge ihm zu Gefallen annehmen, andere ihm zu Gefallen vergessen; warum sollte er nicht, wenn er sonst ein braver Meister ist, aus jenen Entwürfen zu Homerischen Gemälden sehr schätzbare Kunstschätze darstellen können?

Ich wüßte nicht, wo ich meinen Verstand müßte gehabt haben, wenn ich Dieses jemals geläugnet hätte.

Meine Einwendungen sollten lediglich die Folgerungen entkräften oder einschränken, welche Caylus aus dem Mal-

---

[1] Laokoon XV.

baren der Dichter, aus ihrer größern oder geringern Schicklichkeit, in materielle Gemälde gebracht zu werden, wider Einige dieser Dichter zum Nachtheile der Dichtkunst selbst macht.

Fünfter Brief.

Sie bestehen darauf, daß Herr Klotz diese Einwendungen nicht könne gemeint haben; das Beispiel, worauf er sich beziehe, zeige es deutlich.

Gut, daß Sie auf dieses Beispiel kommen. Lassen Sie uns den Mann hören.

„Nur Ein Beispiel", sagt Herr Klotz, „anzuführen, so verwirft Lessing des Grafen Caylus Vorschlag, die Bewunderung der Trojanischen Greise über Helenens Schönheit aus dem dritten Buche der Iliade zu malen. Er nennt diese Episode einen ekeln Gegenstand. Ich frage hier Alle, welche die von Rubens gemalte Susanna nebst den beiden verliebten Alten gesehen, ob ihnen dieser Anblick ekelhaft gewesen und widrige Empfindungen in ihrer Seele erzeugt habe. Kann man denn keinen alten Mann vorstellen, ohne ihm dürre Beine, einen kahlen Kopf und ein eingefallenes Gesicht zu geben? Malt der Künstler einen solchen Greis verliebt, so ist das lächerliche Bild fertig. Aber Balthasar Denner und Bartholomäus van der Helst belehren uns, daß auch der Kopf eines alten Mannes gefallen könne. Ueberhaupt ist Das, was Herr Lessing von den jugendlichen Begierden und Caylus von gierigen Blicken sagt, eine Idee, die sie dem Homer aufdringen. Ich finde keine Spur davon bei dem Griechen, und der alte Künstler würde sie ohne Zweifel auch nicht gefunden haben."

Vortrefflich! Wenn Einem Unwahrheiten andichten, und diesen angedichteten Unwahrheiten die allertrivialsten Dinge entgegensetzen, Einen widerlegen heißt, so versteht sich in der Welt Niemand besser auf das Widerlegen als Herr Klotz.

Es ist nicht wahr, daß ich jenen Vorschlag des Grafen Caylus verworfen habe.

Es ist nicht wahr, daß ich diese Episode einen ekeln Gegenstand genannt habe.

Es ist nicht wahr, daß ich dem Homer die Idee von jugendlichen Begierden aufgedrungen habe.

Nur drei Unwahrheiten in Einer Stelle, die groß genug wäre, sieben zu enthalten: Das ist bei alledem doch nicht viel! Lassen Sie uns Eine nach der andern vornehmen.

Es ist nicht wahr, daß ich jenen Vorschlag des Grafen

Caylus verworfen habe. Denn verwirft man einen Vorschlag, wenn man bloß einige zugleich mit vorgeschlagne Mittel, diesen Vorschlag auszuführen, verwirft? Wo habe ich gesagt, daß der Eindruck, den die Schönheit der Helena auf die Trojanischen Greise machte, gar nicht gemalet werden könne oder müsse? Ich habe bloß gemißbilliget, daß Caylus in einem solchen Gemälde der Helena noch ihren Schleier lassen, und uns ihre ganze Schönheit einzig und allein in den Wirkungen auf die sie betrachtenden Greise zeigen will. Ja auch so hab ich nicht geläugnet, daß ein guter Meister noch immer ein schätzbares Stück daraus machen könne. Ich habe nur behauptet, daß dieses Stück nicht der Triumph der Schönheit sein würde, so wie ihn Zeuxis in der Stelle des Homers erkannte. Ich habe nur behauptet, daß dieses Stück sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten würde; weil wir dort erst aus Zeichen errathen müßten, was wir hier unmittelbar fühlen. Ich habe nur durch dieses Beispiel zeigen wollen, welcher Unterschied es sei, in dem Geiste des Homers malen, und den Homer malen. Der Artist des Caylus hätte den Homer gemalt, aber Zeuxis malte in dem Geiste des Homer. Jener wäre knechtisch innerhalb den Schranken geblieben, welche dem Dichter das Wesen seiner Kunst hier setzet, anstatt daß Zeuxis diese Schranken nicht für seine Schranken erkannte, und indem er den höchsten Ausdruck der Dichtkunst nicht bloß nachahmte, sondern in den höchsten Ausdruck seiner Kunst verwandelte, eben durch diese Verwandlung in dem höhern Verstande Homerisch ward. — Habe ich daran Recht oder Unrecht? Es entscheide, wer da will; aber er verstehe mich nur erst. Ich will nichts Außerordentliches gesagt haben, aber er lasse mich nur auch nichts Abgeschmacktes sagen. — Doch weiter.

Es ist nicht wahr, daß ich diese Episode einen ekeln Gegenstand genannt habe. Nicht diese Episode, sondern die Art des Ausdruckes, mit der Caylus sie gemalt wissen wollen, habe ich ekel genannt. Caylus will, daß sich der Artist bestreben soll, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Aeußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern der kalten Greise empfinden zu lassen. Hierwider, nicht wider den Homer, habe ich gesagt, daß ein gieriger Blick auch das ehrwürdigste Gesicht lächerlich mache, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrathe, sogar ein ekler Gegenstand sei. Ist er Das nicht? Ich denke noch, daß er es ist; Herr Klotz mag mir von einer Susanna des Rubens schwatzen, was er will, die weder ich noch er gesehen haben. Aber ich habe mehr Susannen gesehen, auch

selbst eine vom Rubens in der Gallerie zu Sans-Souci; und selten habe ich mich enthalten können, bei Erblickung der verliebten Greise bei mir auszurufen: O über die alten Böcke! Was war dieser Ausruf als Ekel? Ich weiß es, die Kunst kann diesen Ekel mindern; sie kann durch Nebenschönheiten ihn fast unmerklich machen; aber ist ein Ingredienz deswegen gar nicht in einer Mischung, weil es nicht vorschmeckt? Nicht die dürren Beine, nicht der kahle Kopf, nicht das eingefallene Gesicht machen den verliebten Alten zu einem ekeln Gegenstande, sondern die Liebe selbst. Man gebe ihm alle Schönheiten, die mit seinem Alter bestehen können; aber man male ihn verliebt, man lasse ihn jugendliche Begierden verrathen, und er ist ekel trotz jenen Schönheiten allen.

Das sage ich von den Trojanischen Greisen des Caylus; aber wo habe ich es von den Greisen des Homer gesagt? Wo habe ich Diesen jugendliche Begierden aufgedrungen? — Und Das ist die dritte Unwahrheit, welche Herr Klotz sich auf meine Rechnung erlaubt. Vielmehr habe ich ausdrücklich gesagt[1]: „den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf (nämlich des Lächerlichen und Ekelhaften) nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickt, nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht sie selbst zu schänden.“

Nun sagen Sie mir, mein Freund, was ich von dem Herrn Klotz denken soll? was er darunter suchen mag, daß ihm gerade mein Name gut genug ist, unter demselben sich einen Strohmann aufzustellen, an dem er seine Fechterstreiche zeigen könne? warum gerade ich der Blödsinnige sein muß, dem er Dinge vordocieret, die das Auge von selbst lernet, die zu begreifen schlechterdings nicht mehr Menschenverstand erfodert wird, als um von eins bis auf drei zu zählen? „Kann man denn keinen alten Mann vorstellen, ohne ihm dürre Beine, einen kahlen Kopf und ein eingefallnes Gesicht zu geben?“ Welch eine Frage! und in welchem Tone gethan! und in welchem Tone sich selbst beantwortet! „Aber Balthasar Denner und Bartholomäus van der Helst belehren uns, daß auch der Kopf eines alten Mannes gefallen könne.“ Also bis auf Balthasar Dennern, bis auf Batholomäus van der Helst wußte Das in der Welt Niemand? Und wen es nicht dieser Balthasar und dieser Bartholomäus gelehrt hat, Der weiß es noch nicht? Ich bin wirklich so eitel und glaube, daß ich es auch ohne diese Meister wissen würde, ja ohne alle Meister in der Welt.

---

[1] Laokoon, S. 134.

Sechster Brief.

Sie entschuldigen den Herrn Klotz, er habe zu seinem Buche so Vieles nachschlagen müssen, daß es kein Wunder sei, wenn er nicht Alles auf das Genaueste behalten; mein Laokoon sei auch das Werk nicht, das er verbunden gewesen, so eigentlich zu studieren; indeß zeigten seine Einwürfe selbst, daß er es zu lesen gewürdiget, er habe es auch anderwärts mit Lobsprüchen überhäuft.

So würde ich ihn gern selbst entschuldigen, wenn er nicht in mehrern Stücken eine allzu ausdrückliche Geflissenheit verriethe, seine Leser wider mich einzunehmen.

In diesem Lichte sollen Sie sogleich auch seine übrigen Bestreitungen erblicken, die ich in diesem Briefe zusammenfassen will.

An einem Orte schreibt Herr Klotz[1]: „Ich gebe es Herr Lessingen gern zu, daß, wenn Dichter und Künstler die Gegenstände, welche sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen, ihre Nachahmungen oft in vielen Stücken übereinstimmen können, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung gewesen. Aber ich möchte diesen Satz nicht allzu sehr ausgedehnet haben.“ Bin ichs, der ihn allzu sehr ausgedehnet hat? Wozu mein Name hier, wenn er Dieses nicht zu verstehen geben will? Der Satz enthält eine Bemerkung, die ich wahrlich nicht zuerst gemacht habe, und auf die ich mich im Laokoon bloß gegen Spencen bezog, der das Gegentheil viel zu weit ausdehnet.

Doch ich will meinen Namen hier gar nicht gesehen haben. Auch in der Anmerkung will ich ihn nicht gefunden haben[2], wo Herr Klotz sagt, daß er sich einer Münze des Antoninus Pius gegen mich angenommen. Ich habe nie diese Münze, sondern bloß die Erklärung bestritten, welche Addison von einer Zeile des Juvenals aus ihr herholen wollen; und habe sie bestritten, nicht um meine Erklärung dafür annehmlicher zu machen, sondern lediglich das bescheidene Non liquet [ist nicht klar] auch hier wiederum in seine Rechte zu setzen.

Aber nicht genug wundern kann ich mich, wie ich zu der Ehre komme, das Werk des Herrn Klotz durch mich gekrönet zu sehen. Er hat einige Steine zu seinem Buche in Kupfer

---

[1] S. 170.
[2] S. 203.

stechen lassen, wovon der letzte meinem Unterrichte ganz besonders gewidmet ist. „Dieser Stein", schreibt er, „ist gleichfalls aus der Sammlung des Hrn. Casanova und auch von ihm gezeichnet. Er stellt eine Furie vor, und ich habe ihn meinem Buche beigefügt, um Herr Lessingen zu überzeugen, daß die alten Künstler wirklich Furien gebildet haben, welches er läugnet."

Welches er läugnet! Als ob ich es so schlechterdings, so völlig ohne alle Ausnahme geläugnet hätte, daß ich durch das erste das beste Beispiel widerlegt werden könnte!

Er stellt eine Furie vor, dieser Stein! — Ganz gewiß? Ich erkenne bloß einen Kopf im Profil mit wildem aufsliegenden Haare, zweideutigen Geschlechts. Muß ein solcher Kopf nothwendig der Kopf einer Furie sein? Der Ausdruck des Gesichts, wird Herr Klotz sagen, macht ihn dazu. Auch dieser Ausdruck ist sehr zweideutig; ich finde mehr Verachtung als Wuth darin.

Doch es mag eine Furie sein. Was mehr? Was liegt mir daran? Wäre es doch eine Furie auf einem geschnittenen Steine; und die geschnittenen Steine habe ich ausdrücklich ausgenommen.

Ausdrücklich ausgenommen? Ausdrücklich; denn es war mir gar nichts Unbekanntes, daß man auf geschnittenen Steinen Furien und Furienköpfe sehen wollen.

Sie können Dieses kaum glauben, mein Freund, und fragen, wie es bei dieser Ausnahme demohngeachtet dem Herrn Klotz einfallen können, mich mit einem geschnittenen Steine zu widerlegen?

Ja Das frag ich Sie! Lesen Sie indeß nur die Stellen meines Laokoon. —

Siebenter Brief.

Vergessen hatte Herr Klotz meine Einschränkungen wohl nicht, aber er verschwieg sie seinem Leser mit Fleiß. Und er mußte wohl; denn allerdings würde es ein wenig kindisch geklungen haben, wenn er aufrichtig genug gewesen wäre, zu schreiben: „Ungeachtet Lessing, wenn er behauptet, daß die alten Artisten keine Furien gebildet, die geschnittenen Steine ausnimmt, so will ich ihn dennoch mit einem geschnittenen Steine augenscheinlich hier widerlegen." Lieber also schlecht weg: Lessing läugnet gebildete Furien; hier ist Eine!

Ich weiß wohl, daß meine Assertion von den Furien Mehrere befremdet hat. Das Allgemeine scheinet uns in allen

Anmerkungen anstößig zu sein. Kaum hören wir eine Verneinung oder Bejahung dieser Art, sogleich zieht unsere Einbildungskraft dagegen zu Felde; und selten oder nie wird es ihr mißlingen, einzelne Fälle und Dinge dagegen aufzutreiben. Aber nur der Einfältigere wird sich bereden, daß durch diese einzelne Ausnahmen der allgemeine Satz wahr zu sein aufhöre. Der Verständigere untersucht die Ausnahmen, und wenn er findet, daß sie aus der Collision mit einem andern allgemeinen Satze entspringen, so erkennt er sie für Bestätigungen beider.

Der Mythologist hatte es längst vor mir angemerkt, daß man auf alten Denkmälern wenig oder Nichts von Abbildungen der Furien finde. Was der Mythologist aber dem bloßen Zufalle zuschrieb, glaubte ich, aus einem Grundsatze der Kunst herleiten zu dürfen. Der Artist soll nur das Schöne zu bilden wählen; folglich wird der alte Artist, der dem Schönen so vorzüglich treu blieb, keine Furien zu bilden gewählt haben; und daher der Mangel ihrer Abbildungen.

Aber eben der Artist, welcher nur das Schöne zu bilden wählen sollte, muß Alles bilden können. Wen verleitet sein Können nicht öfters über sein Sollen hinaus? Zudem arbeitet der Artist meistens für Andere, von denen er nicht fodern kann, daß sie seiner Geschicklichkeit sich nur zur höchsten Bestimmung der Kunst bedienen sollen, so lange es noch mehr Dinge giebt, zu welchen sie ihnen gleichfalls nützlich sein kann. Und folglich? Folglich ist es moralisch unmöglich, daß es keinem Menschen vor Alters sollte eingefallen sein, eine Furie zu bilden oder sich bilden zu lassen. Es hat Vielen einfallen können, und ist Vielen eingefallen.

Läugne ich Dieses, wenn ich Jenes behaupte? Nur der Antiquar, der Nichts als Antiquar ist, dem es an jedem Funken von Philosophie fehlet, kann mich so verstehen.

Ich that Alles, was ich thun konnte, diesem Mißverständnisse vorzubauen. Ich schlug vor, den Namen der Kunstwerke nicht allen Antiken ohne Unterschied zu geben, sondern nur denen, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. „Macht man“, schrieb ich[1], „keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streit liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn jener nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst behauptet, daß Dieses oder Jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht;

[1] Laokoon, S. 70—71.

so wird Dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben u. s. w."

Das ist keine itzt ersonnene Ausflucht, da ich mich in die Enge getrieben sehe; Das schrieb ich schon damals, als mir noch Niemand widersprach; Das schrieb ich, um allen eiteln, das rechte Ziel verfehlenden Widersprüchen vorzukommen: aber was kümmert Das Herr Klotzen und seines Gleichen? Er thut dennoch gerade Das, was ich verbeten, um zu zeigen, daß er ein Paar armselige Beispiele mehr weiß, als ich wissen mag. Ich gönne ihm diesen Vorzug recht gern; es sei aber, daß ich sie gekannt oder nicht gekannt habe, sie haben ihre Abfertigung mit der ganzen Klasse erhalten, in die sie gehören.

Welches Jucken, seine Belesenheit so sehr auf Unkosten seiner Ueberlegung zu zeigen!

Wenn Herr Klotz noch erst den Unterschied bestritten hätte, den ich unter den Antiken zu machen vorschlage! Aber stillschweigend diesen Unterschied zugeben, und nur immer mit einzeln Beispielen auf mich einstürmen, die nach diesem Unterschiede von gar keiner Folge für mich sind; wahrlich, Das ist eine Art zu streiten — eine Art, für die ich gar kein Beiwort weiß.

Als ich behauptete, daß die alten Artisten keine Furien gebildet, fügte ich unmittelbar hinzu[1]: „ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur Bildersprache als zur Kunst gehören, dergleichen die auf den Münzen vornehmlich sind." Demohngeachtet kömmt Herr Klotz, mich zu widerlegen, mit ein Paar Münzen aufgezogen, auf welchen Caylus Furien bemerkt habe. Ich kannte dergleichen Münzen schon selbst; was liegt an der Mehrheit?

Die Figuren auf den Münzen, sagte ich, gehören vornehmlich zur Bildersprache. Aber nicht allein; die geschnittenen Steine gehören wegen ihres Gebrauchs als Siegel gleichfalls dahin[2]. Wenn wir also auf geschnittenen Steinen Furien zu sehen glauben, so sind wir berechtiget, sie mehr für eigensinnige Symbola der Besitzer, als für freiwillige Werke der Künstler zu halten. Ich kannte dergleichen Steine; aber Herr Klotz kennt Einen mehr! Ei, welche Freude! So freuet sich ein Kind, das bunte Kiesel am Ufer findet, und

[1] Laokoon, S. 17.
[2] Laokoon, S. 72.

Einen nach dem andern mit Jauchzen der Mutter in den Schooß bringt; die Mutter lächelt, und schüttet sie, wenn das Kind nun müde ist, alle mit Eins wieder in den Sand.

Achter Brief.

Noch hundert solche Steine, noch hundert solche Münzen, und meine Meinung bleibt, wie sie war. Es ist vergebens, die Einschränkungen, die ich ihr selbst gesetzt, zu Widerlegungen machen zu wollen.

Aber Herr Riedel, wie Herr Klotz sagt[1], soll bereits diese meine Meinung mit guten Gründen widerlegt haben.

Ich habe Herr Riedeln aus seinem Buche als einen jungen Mann kennen lernen, der einen trefflichen Denker verspricht; verspricht, indem er sich in vielen Stücken bereits als einen solchen zeigt. Ich traue ihm zu, daß er in den folgenden Theilen ganz Wort halten wird, wo er auf Materien stoßen muß, in welchen er weniger vorgearbeitet findet.

Doch hier habe ich ihn nicht zu loben, sondern auf seine Widerlegung zu merken.

Er gedenkt meiner Assertion von den Furien an zwei Orten. An dem erstern[2] giebt er ihr völligen Beifall. Er nimmt sich sogar ihrer gegen den Herrn Klotz selbst an, indem er hinzusetzt: „Herr Klotz hat zwar unter den alten Denkmälern der Kunst Furien gefunden[3]. Allein Herr Lessing hat schon diejenigen Figuren ausgenommen, die mehr zur Bildersprache als zur Kunst gehören, und von dieser Art scheinen die Beispiele des Herrn Klotz zu sein."

Diese Stelle führt Herr Klotz sehr weislich nicht an. Er durfte sie vielleicht auch nicht anführen, wenn es wahr ist, daß Herr Riedel an der zweiten völlig anderes Sinnes geworden.

Sie lautet so[4]: „Herr Lessing behauptet, daß die alten Künstler keine Furien gebildet, welches ich selbst oben zugegeben habe. Itzt muß ich ihm, nachdem ich eine kleine Entdeckung gemacht habe, widersprechen, aber aus einem andern Grunde als Herr Klotz. Es ist hier dem Hrn. Lessing eben Das begegnet, was er vom Hrn. Winkelmann sagt, er ist durch den Junius verführt worden. Vermuthlich hat er

[1] S. 242.
[2] Theorie der schönen Künste und Wissenschaften, S. 45.
[3] S. Acta litter. Vol. III. p. 289.
[4] S. 136.

in dem Register der alten Kunstwerke unter dem Titel Furien gesucht und Nichts gefunden. Ich schlage nach: Eumenides, und finde, daß Scopas deren zwei und Calos die dritte zu Athen gebildet. Man kann den Beweis in Clemens Alexandrinus selbst nachlesen."

Ich wundere mich nicht, daß Herr Riedeln die kleine Entdeckung, wie er sie selbst nennt, so glücklich geschienen, daß er geglaubt, seinen Beifall zurück nehmen zu müssen. Aber ich werde mich wundern, wenn er Das, was ich dagegen zu sagen habe, nicht auch ein wenig glücklich findet.

Vorläufig muß ich ihn versichern, daß ich nicht durch den Junius verführt worden. Denn ich erinnere mich überhaupt nicht, den Junius der Furien wegen nachgeschlagen zu haben. Nicht weil in dieses Schriftstellers Verzeichnisse der alten Kunstwerke unter dem Titel Furien keiner Furien gedacht wird; sondern weil ich die schon erwähnte Bemerkung der Mythologisten, namentlich des Bannier[1], im Kopfe hatte, daß sich gegenwärtig keine alte Abbildungen von diesen Göttinnen fänden, kam ich auf den Gedanken, daß vielleicht die alten Artisten dergleichen nie gemacht, und ward in diesem Gedanken durch die Beispiele selbst bestärket, die bei dem ersten Anblicke dagegen zu sein scheinen.

Hätte ich den Junius nachgeschlagen, so hätte mir sehr leicht begegnen können, was Hr. Riedel vermuthet; sehr leicht aber auch nicht; denn daß die Furien mehr als Einen Namen haben, ist ja so gar unbekannt nicht. Und gesetzt, es wäre mir nicht begegnet; gesetzt, ich wäre auf die Furien gestoßen, die Herr Riedel darin gefunden, was mehr? Würde ich meine Meinung eben so geschwind zurückgenommen haben als er seinen Beifall? Gewiß nicht.

Der ganze Zusammenhang beim Clemens Alexandrinus zeigt es, daß er von Statuen redet, die der Verehrung gewidmet waren und in ihren Tempeln standen. Da nun Herr Riedel gegen meine Ausnahme aller mehr zur Bildersprache als zur Kunst gehörigen Figuren Nichts zu erinnern hatte; da er selbst urtheilte, daß eben wegen dieser Ausnahme die vom Herrn Klotz gegen mich angeführten Beispiele in keine Betrachtung kämen: wie konnte es Herr Riedeln nicht einfallen, daß keine Figuren gerade mehr zur Bildersprache gehören als eben die, welche der Anbetung öffentlich aufgestellet waren?

---

[1] Nous n'avons point à présent de figures antiques de ces Déesses. [Wir haben jetzt keine antiken Abbildungen dieser Göttinnen.] Memoires de l'Acad. des Inscr. T. V. p. 43.

Nicht genug, daß ich in einem eigenen Abschnitte meines Laokoon ausdrücklich hierauf dringe; ich gedenke sogar insbesondere der Statuen, welche die Furien in ihren Tempeln nicht anders als gehabt haben könnten; ich führe namentlich die in dem Tempel zu Cerynea an. Aber auch diese statt aller; denn was hätte es helfen können, wenn ich Einen Tempel nach dem andern durchgegangen wäre? Was ich von den Statuen des Einen sagte, hätte ich von den Statuen aller sagen müssen.

Und also, dächte ich, wäre dem Einwurfe des Herrn Riedel genugsam begegnet, wenn ich ihm antwortete: Die Furien, die Sie mir entgegen setzen, gehören zu den Kunstwerken nicht, von welchen ich rede; es sind Werke, wie sie die Religion befohlen hatte, die bei den sinnlichen Vorstellungen, welche sie der Kunst aufgiebt, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne zu sehen pflegt.

Doch ich habe noch etwas Wichtigeres zu erwidern. Die Furien vom Scopas und Calos[1], die Junius Herr Riedeln bei dem Clemens Alexandrinus nachwies, sind unstreitig die, welche in ihrem Tempel zu Athen standen, und von welchen Pausanias ausdrücklich versichert[2], daß sie durchaus nichts Schreckliches, *οὐδεν φοβερον*, an sich gehabt. Nun sage mir Herr Riedel, ob Furien, welche Nichts von Furien an sich haben, solche Furien sind, deren Abbildung ich auf die alten Artisten nicht will kommen lassen? Ich schreibe im Laokoon: „Wuth und Verzweiflung schändeten keines von ihren Werken; ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.“ Aus der unmittelbaren Verbindung dieser zwei Sätze ist es ja wohl klar, was für Furien ich meine: Furien, die in jedem Gesichtszuge, in Stellung und Geberden verrathen, was sie sein sollen. Waren die Furien des Scopas und Calos dieser Art? Es waren Furien und waren auch keine; sie stellten die Göttinnen der Rache vor, aber nicht so vor, wie wir sie itzt bei dem Namen der Furien denken.

Sie bestärken also meinen Satz vielmehr, als daß sie ihn im Geringsten zweifelhaft machen sollten. Denn wenn

---

[1] Bei Herr Riedeln heißt er Calas. Ein unstreitiger Druckfehler, so wie in der Citation des Clemens p. 47 anstatt 41. (Aber wenn Herr Klotz, nicht bloß an Einem Orte, nicht blos in einem und eben demselben Buche immer und ewig Zeuxes schreibt, so scheint es wohl etwas mehr als ein Druckfehler zu sein, und er kann es nicht übel nehmen, wenn man ihn beiläufig erinnert, daß dieser Maler nicht Zeuxes, sondern Zeuxis geheißen.)

[2] Lib. I. cap 28. p. 68. Edit. Kuhn.

die Alten auch nicht einmal an ihren gottesdienstlichen Vorstellungen, da, wo das Bedeutende ihnen mehr galt als das Schöne; wenn sie auch nicht einmal da duldeten, wenigstens nicht verlangten, daß die Göttinnen der Rache durch die häßlichen, schändenden Kennzeichen des menschlichen Affekts entstellt und erniedriget würden: was sollte ihre Artisten, die in willkürlichen Werken den Ausdruck der Schönheit stets unterordneten, zu so scheußlichen Fratzengesichtern haben verleiten können? Selbst die hetrurischen Künstler, die der Schönheit weit weniger opferten als die griechischen, wenn sie Furien bilden mußten, bildeten sie nicht als Furien, wie ich an einer Urne beim Gorius gezeigt habe, von welcher ich schon damals anmerkte, daß sie den Worten, nicht aber dem Geiste meiner Assertion widerspreche.

Ich darf es nicht bergen, daß es Herr Klotz selbst ist, welcher mir die unschrecklichen Furien zu Athen nachgewiesen[1]. Sie schwebten mir in den Gedanken, aber im Nachschlagen gerieth ich auf die zu Cerynea.

Und nun, was meinen Sie, mein Freund? Sie sehen, Herr Riedel widerlegt die Einwürfe des Herrn Klotz, und Herr Klotz giebt mir Waffen wider Herr Riedeln. Sie drängen von entgegengesetzten Seiten in mich; Beide wollen mich umstürzen; aber da ich dem Einen gerade dahin fallen soll, wo mich der Andere nicht will hinfallen lassen, so heben sich ihre Kräfte gegen einander auf, und ich bleibe stehn. Ich dächte, ich schiede gänzlich aus; so liegen sie einander selbst in den Haaren. Doch dafür werden sie sich wohl hüten. Vielmehr sehe ich sie schon im Voraus in ihrer Deutschen Bibliothek so nahe zusammenrücken, daß ich doch küppen muß, ich mag wollen oder nicht; geben Sie nur Acht!

Neunter Brief.

Ich denke nicht, daß ich mir zu viel herausnehme, wenn ich mich auch noch an einem Orte von Herr Klotzen gemeint glaube, wo er mich nicht nennt; denn er nennt mich dafür anderwärts, wo er den nämlichen Kampf kämpfet.

Er will durchaus nicht leiden, daß man den alten Artisten die Perspektiv abspricht.

Im Laokoon hatte ich es gethan, obschon gar nicht in der Absicht, wie Perrault und Andere, denen es damit auf die Verkleinerung der Alten angesehen ist. Doch da Herr

---

[1] Acta litt. Vol. III. Pars III. pag. 289.

Klotz mich so selten verstanden, wie konnte ich verlangen, daß er mich hier errathen sollte? Er warf mich also mit den Perraults in Eine Klasse, und nahm sich in seinem Beitrage zur Geschichte des Geschmacks und der Kunst aus Münzen[1] der Alten gegen mich an, die es wahrhaftig nie nöthig haben, daß man sich ihrer gegen mich annimmt.

Seitdem hat er neue Hülfsvölker angeworben, mit denen er in seinem Buche von geschnittenen Steinen[2] zum Zweiten auf dem Plane erscheinet. „Mein Eifer", sagt er, „für den Ruhm der Alten, denen ich große Dankbarkeit schuldig zu sein glaube, erlaubt mir nicht, eine Anmerkung hier zu unterdrücken." Und diese Anmerkung läuft dahinaus, daß nunmehr durch Einen geschnittenen Stein aus Tausenden, durch eine gewisse Abhandlung des Grafen Caylus und durch eine bisher unbemerkte Stelle des Philostratus der Alten ihre Kenntniß und Ausübung der Perspektiv außer allem Zweifel gesetzt sei.

Ich wünschte sehr, daß sich der Eifer des Herrn Klotz für den Ruhm der Alten mehr auf Einsicht als auf Dankbarkeit gründen möchte! Die Dankbarkeit ist eine schöne Tugend, aber ohn ein feines Gefühl dringt sie dem Wohlthäter oft Dinge auf, die er nicht haben mag, und wobei er sich besser befindet, sie nicht zu haben, als zu haben. Meinem Bedünken nach ist die Dankbarkeit des Herr Klotz gänzlich in diesem Falle. Doch davon an einem andern Orte. Itzt lassen Sie uns sehen, was Herr Klotz von der Perspektiv überhaupt weiß, und mit welchen ihm eigenen Gründen er sie den Alten zusprechen zu müssen glaubt.

Herr Klotz erkläret die Perspektiv, in so fern sie in dem Künstler ist, durch „die Geschicklichkeit[3], die Gegenstände auf einer Oberfläche so vorzustellen, wie sie sich unserm Auge in einem gewissen Abstande zeigen." Diese Erklärung ist von Wort zu Wort aus dem deutschen Pernety abgeschrieben, welches das abgeschmackte Oberfläche beweiset. Fläche ist für die Malerei Fläche, sie mag oben, oder unten, oder auf der Seite sein.

Doch abgeschrieben oder nicht abgeschrieben, wenn sie nur richtig ist. — Richtig ist die Erklärung allerdings; aber dabei viel zu weitläuftig, als daß sie bei Entscheidung der vorhabenden Streitsache im Geringsten zu brauchen sei.

Denn ist die Perspektiv weiter Nichts als die Wissen-

---

[1] S. 179.
[2] S. 92.
[3] Beitrag zur Gesch. der Kunst aus Münzen, S. 178.

schaft, Gegenstände auf einer Fläche so vorzustellen, wie sie sich in einem gewissen Abstande unserm Auge zeigen; so ist die Perspektiv kein Theil der Zeichenkunst, sondern die Zeichenkunst selbst. Was thut die Zeichenkunst anders, was thut sie im Geringsten mehr, als was nach dieser Erklärung die Perspektiv thut? Auch sie stellt die Gegenstände auf einer Fläche vor; auch sie stellt sie vor, nicht wie sie sind, sondern wie sie dem Auge erscheinen, und ihm in einem gewissen Abstande erscheinen. Folglich kann sie nie ohne Perspektiv sein, und das Geringste, was der Zeichner vorstellt, kann er nicht anders als perspektivisch vorstellen.

Den Alten in diesem Verstande die Perspektiv absprechen, würde wahrer Unsinn sein. Denn es würde ihnen nicht die Perspektiv, sondern die ganze Zeichenkunst absprechen heißen, in der sie so große Meister waren.

Das hat Niemanden einkommen können. Sondern wenn man den Alten die Perspektiv streitig macht, so geschieht es in dem engern Verstande, in welchem die Künstler dieses Wort nehmen. Die Künstler aber verstehen darunter die Wissenschaft, mehrere Gegenstände mit einem Theile des Raums, in welchem sie sich befinden, so vorzustellen, wie diese Gegenstände, auf verschiedne Plane des Raums verstreuet, mit sammt dem Raume, dem Auge aus Einem und eben demselben Standorte erscheinen würden.

Diese Erklärung ist mit jener im Grunde eins, nur daß jene, die mathematische, sich auf einen einzeln Gegenstand beziehet, diese aber auf mehrere geht, welche zusammen aus dem nämlichen Gesichtspunkte, jedoch in verschiedner Entfernung von diesem gemeinschaftlichen Gesichtspunkte betrachtet werden. Nach jener können einzelne Theile in einem Gemälde vollkommen perspektivisch sein, ohne daß es nach dieser das ganze Gemälde ist, indem es ihm an der Einheit des Gesichtspunkts fehlet und die verschiednen Theile desselben verschiedne Gesichtspunkte haben.

Herr Klotz scheinet von diesem Fehler gar Nichts zu verstehen. Er spricht nur immer von der verhältnißmäßigen Verkleinerung der Figuren und der Verminderung der Tinten, und bildet sich ein, daß damit in der Perspektiv Alles gethan sei. Aber er sollte wissen, daß ein Gemälde beide diese Stücke gut genug haben, und dennoch sehr unperspektivisch sein kann.

Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, sage ich im Laokoon[1], daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheinet,

---

[1] S. 121.

als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch. Ich brauche also diese Beobachtung den alten Artisten gar nicht abzusprechen, die Natur lehrt sie; ja, es würde mir unbegreiflich sein, wenn nicht gleich die allerersten darauf gefallen wären. Ob sie aber die mathematische Genauigkeit dabei angebracht, die wir bei unsern auch sehr mittelmäßigen Malern gewohnt sind, ob sie sich nicht mit einem ungefähren Augenmaße begnügt, Das ist eine andere Frage, die durch bloße Schriftstellen zum Besten der Alten nicht entschieden werden kann, besonders da so unzählige alte Kunstwerke einer solchen Entscheidung keineswegs günstig sind.

Eben so natürlich ist eine etwanige Verminderung der Tinten; denn eben die tägliche Erfahrung, welche uns lehret, daß ein Ding in der Entfernung kleiner erscheinet, lehret uns auch, daß die Farben der entfernten Dinge immer mehr und mehr ermatten und schwinden, in einander verfließen und in einander sich verwandeln. Folglich können und müssen die alten Gemälde auch hiervon gezeigt haben, und die, welche ungleich mehr als andere davon zeigten, werden mehr als andere deshalb sein gepriesen worden.

Dieses beantwortet die Frage des Herrn Klotz: „Konnten die alten Schriftsteller von einer Sache reden, die nicht da war, und eine Eigenschaft an einem Gemälde rühmen, die Niemand sahe?" Sie lobten, was sie sahen; daß sie aber Etwas sahen, was auch wir sehr lobenswürdig finden würden, beweiset ihr Lob nicht.

Doch indeß zugegeben, daß die alten Gemälde in beiden Stücken eben so vollkommen waren als die besten Gemälde neuerer Zeit, waren sie darum auch eben so perspektivisch? Konnten sie den Fehler darum nicht haben, von dem ich sage, daß Herr Klotz Nichts verstehen muß?

Er sieht es nicht gern[1], daß man sich bei dieser Streitigkeit immer auf die Herkulanischen Gemälde beruft. — In seinem Tone zu bleiben, ob er mir schon freilich so wohl nicht lassen wird — ich seh es auch nicht gern. Aber unser Beider nicht gern Sehen hat ganz verschiedne Ursachen. Herr Klotz sieht es nicht gern, weil unstreitig der blühende Zeitpunkt der Kunst vorbei war, als die Herkulanischen Gemälde verfertiget wurden; und ich sehe es nicht gern, weil, obschon dieser Zeitpunkt vorbei war, dennoch die Meister der Herkulanischen Gemälde von der Perspektiv gar wohl mehr verstehen konnten als die Meister aus jenem Zeitpunkte, an den wir vornehmlich denken, wenn wir von der Kunst der Alten

[1] S. 96.

sprechen. Denn die Perspektiv ist keine Sache des Genies; sie beruht auf Regeln und Handgriffen, die, wenn sie einmal festgesetzt und bekannt sind, der Stümper eben so leicht befolgen und ausüben kann als das größte Genie.

Aber wenn es Herr Klotz nicht gern sieht, daß wir uns auf die Herkulanischen Gemälde berufen, auf welche will er denn, daß wir uns berufen sollen? Aus dem blühenden Zeitpunkte der Kunst ist schlechterdings kein einziges von den noch vorhandenen alten Gemälden. Wir müssen also diese überhaupt aufgeben und uns auf die Beschreibungen einschränken, die wir in den Schriften der Alten von einigen der berühmtesten Stücke aus diesem Zeitpunkte finden.

Ich wählte hierzu im Laokoon die Beschreibungen des Pausanias von den zwei großen Gemälden des Polygnotus in der Lesche zu Delphi, und urtheilte, daß diese offenbar ohne alle Perspektiv gewesen. Eines derselben, höre ich von Herr Klotzen[1], „soll zu unsern Tagen gleichsam wieder neu sein geschaffen worden“. Ich weiß nicht, welches; von dem Werke, auf das er mich verweiset, habe ich nur die ersten Bände, und ich befinde mich gerade an einem Orte, wo ich wenig andere Bücher brauchen kann, als die ich selbst besitze. Aber es sei das Eine oder das Andere; wenn es in der neuen Schöpfung Perspektiv bekommen hat, so ist es sicherlich nicht das Gemälde des Polygnotus, sondern ein Gemälde ungefähr des nämlichen Vorwurfs[1].

Der Hauptfehler, welcher sich in diesen Gemälden des Polygnotus wider die Perspektiv fand, ist klar und unwidersprechlich. Um sich Platz für so viele Figuren zu machen, hatte Polygnotus einen sehr hohen Gesichtspunkt angenommen, aus welchem der ganze weite Raum vom Ufer, wo das Schiff des Menelaus liegt, bis hinein in die verheerte Stadt zu übersehen sei. Aber dieser Gesichtspunkt war bloß für die Grundfläche, ohne es zugleich mit für die Figuren zu sein. Denn weil aus einem so hohen Gesichtspunkte besonders die Figuren des Vordergrundes von Oben herab sehr verkürzt und verschoben hätten erscheinen müssen, wodurch alle Schönheit und ein großer Theil des wahren Ausdrucks verloren gegangen wäre; so gieng er davon ab und zeichnete die Figuren aus dem natürlichen, ihrer Höhe ungefähr gleichem Gesichtspunkte. Ja auch diesen behielt er nicht nach Maßgebung der vordern Figuren für alle die entferntern Figuren gleich und einerlei. Denn da, zufolge der aus einem sehr hohen Gesichtspunkte genommenen Grundfläche die Figuren,

---

[1] S. 140.

welche hinter einander stehen sollten, über einander zu stehen kamen (welches beim Pausanias aus dem öftern ἀνωϑεν, ἀνωτερω [von Oben, höher] und Dergleichen erhellet), so würden diese entfernter oder höher stehende Figuren, wenn er sie aus dem Gesichtspunkte der Figuren des Vordergrundes hätte zeichnen wollen, von Unten hinauf verschoben und verkürzt werden müssen, welches der Grundfläche das Ansehen einer Berg an laufenden Fläche gegeben hätte, da es doch nur eine perspektivisch verlängerte Fläche sein sollte. Folglich mußte er für jede Figur, für jede Gruppe von Figuren einen neuen, ihrer besondern natürlichen Höhe gleichen Gesichtspunkt annehmen; das ist, er zeichnete sie alle so, als ob wir gerade vor ihnen stünden, da wir sie doch alle von Oben herab sehen sollten.

Es ist schwer, sich in dergleichen Dingen verständlich auszudrücken, ohne wortreich zu werden. Man kann aber auch noch so wortreich sein, und gewisse Leute werden uns doch nicht verstehen; solche nämlich, denen es an den ersten Begriffen der Sache, wovon die Rede ist, fehlet. Und an diesen fehlet es dem Herrn Klotz in der Perspektiv gänzlich, denn er versteht sich ja auch nicht einmal auf ihre Terminologie.

„Die gewöhnliche Perspektiv der Alten", sagt er, „ist die von uns so genannte Militarperspektiv von Oben herein." — Nicht jede Perspektiv von Oben herein ist Militarperspektiv. Bei dieser werden zugleich die wahren Maße der Gegenstände überall beibehalten, und Nichts wird nach Erforderniß der Entfernung verkleinert. Folglich ist die Militarperspektiv eigentlich gar keine Perspektiv, sondern ein bloßes technisches Hülfsmittel, gewisse Dinge vors Auge zu bringen, die aus einem niedrigen Gesichtspunkt nicht zu sehen sein würden und sie so vors Auge zu bringen, wie sie wirklich sind, nicht wie sie ihm bloß erscheinen. In diesem Verstande also von den Alten sagen, daß ihre gewöhnliche Perspektiv die Militarperspektiv gewesen, heißt ihnen in den gewöhnlichen Fällen schlechterdings alle Perspektiv absprechen. Nur diejenige Perspektiv aus einem hohen Gesichtspunkte ist wahre Perspektiv, die Alles und Jedes nach Maßgebung der Höhe und Entfernung dieses Gesichtspunkts verkleinert, verkürzt und verschiebt, welches die Militarperspektiv aber nicht thut, und welches auch in den Gemälden des Polygnotus nicht geschehen war.

Eben so wenig wird es in den Münzen geschehen sein, welche Herr Klotz zum Beweise anführt, wie gut sich die Alten auf die ihm so genannte Militarperspektiv verstanden!

Ich mag mir nicht einmal die Mühe nehmen, sie nachzusehen. Gleichwohl darf er in dem ihm eignen Tone hinzusetzen: „Sollten diese Zeugnisse nicht einmal die ewigen Anklagen der Alten wegen der Unwissenheit der Perspektiv vermindern?“ Allerdings sollten sie nicht, sondern Herr Klotz sollte erst lernen, was Perspektiv sei, ehe er einen so entscheidenden Ton sich anmaßt.

„Die Alten“, fährt er fort, „haben zugleich den Plan von ihren Gebäuden gewiesen, und wenn sie den Augenpunkt sehr scharf hätten nehmen wollen, so würden sie ein allzu hohes Relief gebraucht haben. Hätten sie das Relief flach gehalten, so würde die Münze ohne Geschmack, Gothisch oder nach der Art unserer neuen Münzen ausgefallen sein.“

O schön! o schön! Kauderwelscher könnte Crispin in der Komödie, wenn er sich für einen Maler ausgiebt, die Kunstwörter nicht unter einander werfen, als hier geschehen ist. — „Die Alten haben zugleich den Plan von ihren Gebäuden gewiesen.“ Wie zugleich? Zugleich mit den Außenseiten? Wie machten sie Das? Zeichneten sie wie wir in unsern architektonischen Rissen etwa den Grundriß neben die Fasade? O wie? — „Wenn sie den Augenpunkt zu scharf hätten nehmen wollen;“ Was heißt Das, den Augenpunkt zu scharf nehmen? Heißt Das, sich zu scharf an die Einheit des Augenpunkts halten? Oder was heißt es? — „So würden sie ein allzu hohes Relief gebraucht haben.“ Was hat der Augenpunkt mit dem Relief zu thun? Bestimmt der Augenpunkt, wie hoch oder wie flach das Relief sein soll? — „Hätten sie das Relief flach gehalten;“ — Nun, was denn? was wäre alsdenn geworden? — „so würde die Münze ohne Geschmack, Gothisch oder nach der Art unserer neuen Münzen ausgefallen sein.“ O Logik und alle Musen! Ein Mann, der so schließen kann, untersteht sich, von der Kunst zu schreiben? Also ist eine Münze von flachem Relief nothwendig ohne Geschmack und Gothisch? Also ist es nicht möglich, daß wir in einem flachen Relief eben so viel erkennen können als in einem hohen? Also kann in einem flachen Relief nicht eben so viel, ja wohl noch mehr Kunst sein als in einem hohen? O Logik und alle Musen! Der Mann hat lauten hören, aber nicht zusammenschlagen. Weil man das hohe Relief auf Münzen vorzieht aus Ursache, daß es Münzen sind, daß es Werke sind, die sich sehr abnutzen; weil man aus dieser Ursache das flache Relief an cursierenden Münzen mißbilliget, daraus schließt er, daß das flache Relief überhaupt ohne Geschmack und Gothisch ist? O Logik und alle Musen!

Zehnter Brief.

Ich sagte in meinem Vorigen, daß ein Gemälde die verhältnißmäßige Verkleinerung der Figuren und die Verminderung der Tinten gut genug haben und dennoch nicht perspektivisch sein könne, falls ihm die Einheit des Gesichtspunkts fehle.

Gut genug; Sie wissen was man gut genug heißt. Lassen Sie mich mit diesem gut genug ja nicht mehr sagen, als ich sagen will. Gut genug, wenn man das rechte Gute dagegen stellt, ist nicht viel mehr als ziemlich schlecht.

Denn wie in der Natur alle Phänomena des Gesichts, die Erscheinung der Größe, die Erscheinung der Formen, die Erscheinung des Lichts und der Farben und die daraus entspringende Erscheinung der Entfernung unzertrennlich verbunden sind, so auch in der Malerei. Man kann in keiner den geringsten Fehler begehen, ohne daß sie nicht zugleich alle zweideutig und falsch werden.

Hatte das Gemälde des Polygnotus einen vielfachen Gesichtspunkt, so hatte es nothwendig mehr Fehler gegen die Perspektiv, oder vielmehr kein Stück derselben konnte seine eigentliche Richtigkeit haben; es konnte von Allen nur so Etwas da sein, als genug war, ein ungelehrtes Auge zu befriedigen. Hier nenne ich es ein ungelehrtes Auge; an einem andern Orte werde ich es ein unverzärteltes Auge, ein Auge nennen, das noch nicht verwöhnet ist, sich durch den Mangel zufälliger Schönheiten in dem Genuße der wesentlichen stören zu lassen. Räthsel! wird Herr Klotz rufen. Ich mache keinen Anspruch mehr darauf, von ihm verstanden zu werden.

Ein vielfacher Gesichtspunkt hebt nicht allein die Einheit in der Erscheinung der Formen, sondern auch die Einheit der Beleuchtung schlechterdings auf. Was kann aber ohne Einheit der Beleuchtung für eine perspektivische Behandlung der Tinten Statt finden? Die wahre gewiß nicht; und jede andere als diese ist im Grunde so gut als keine, ob sie schon immer auf Den einigen Eindruck machen kann, der die wahre nirgends gesehen. In einem etwanigen Abfalle von Farben, in Ansehung ihrer Lebhaftigkeit und Reinigkeit mochte die ganze Luftperspektiv des Polygnotus bestehen.

Selbst die verhältnißmäßige Verkleinerung der Figuren kann in dem Gemälde des Polygnotus nicht gewesen sein, sondern ungefähr so etwas ihr Aehnliches. Denn man erwäge den Raum von dem Ufer, wo die Flotte der Griechen lag, bis hinein in die verheerte Stadt, und urtheile, von welcher

kolossalischen Größe die Figuren des Vordergrundes angelegt sein müßten, wenn nach den wahren perspektivischen Verhältnissen die Figuren des hintersten Grundes im Geringsten erkenntlich sein sollten.

Eben Das hätte sich Moor fragen müssen, und er würde lieber von gar keiner Perspektiv in dem allegorischen Gemälde des Cebes gesprochen haben. Ich biete dem größten Zeichner Trotz, Etwas daraus zu machen, was die Probe halte. Alle bisherige Versuche sind gerade so gerathen, wie sie ungefähr Kinder befriedigen können. Der erträglichste ist der von dem jüngeren Merian, welcher ganz von den Worten des Cebes abgieng, indem er die verschiedenen Umzäunungen in einen schroffen Felsen mit eben so vielen Absätzen verwandelte, und dennoch nichts Perspektivisches herausbringen konnte. Seine Figuren verjüngen sich von Unten bis Oben; aber perspektivisch? So wie sich die in dem Gemälde des Polygnotus mögen verjüngt haben, wo man von dem Schiffe des Menelaus bis hinein in die Stadt noch das Parderfell erkannte, welches Antenor über die Thüre seines Hauses zum Zeichen der Verschonung aufgehangen hatte.

Eilfter Brief.

Es würde eine sehr undankbare Arbeit sein, alle Stellen und Beispiele zu prüfen, die Herr Klotz zum Behuf seiner guten Meinung von der Perspektiv der Alten dem Caylus abborgt, oder aus den Schätzen seiner eigenen Belesenheit beizubringen vorgiebt. Nur von einigen ein Wort.

Was für eine perspektivische Anordnung kann Caylus in der Aldrovandinischen Hochzeit gefunden haben? Sie hat höchstens keine Fehler gegen die Perspektiv, weil sich der Meister keine Gelegenheit gemacht hatte, dergleichen zu begehen. Er hat alle seine Personen nach der Schnur neben einander gestellt; sie stehen alle auf Einem und eben demselben Grunde, wenigstens nicht auf so verschiednen Gründen, daß die geringste Verjüngung unter ihnen möglich wäre.

Das, was Plinius von dem Ochsen des Pausias sagt, zu Perspektiv machen, heißt mit dem Worte tändeln. Es war Perspektiv in dem weitläuftigen Verstande, in welchem sie, wie ich schon erinnert, kein Mensch den Alten abgesprochen hat, noch absprechen kann.

Lauter Wind, wenn Herr Klotz versichert, „daß Lucian von der perspektivischen Anordnung in einem Gemälde des Zeuxis so weitläuftig rede, daß diese Stelle bei dieser Streitig-

keit nothwendig geprüft werden müsse!" Er nennt sie ungemein entscheidend, und sie entscheidet schlechterdings Nichts. *Αποτειναι τας γραμμας ἐς το εὐθυτατον* [die so genaue Zeichnung der Umrisse], was ist es Anders als ein correkter Contour? was die *ἀκριβης κρασις* [die meisterhafte Mischung], die *εὐκαιρος ἐπιβολη των χρωματων* [die verständige Wahl der Farben] Anders als die schickliche Verbindung und fleißige Verschmelzung der Localfarben? Das *σκιασαι ἐς δεον* [die geschickte Schattierung] ist die gute Vertheilung von Licht und Schatten; mit Einem Worte, das Helldunkle. Der *λογος του μεγεθους* [die schönen Verhältnisse aller Theile gegen einander] ist nicht das Verhältniß der scheinbaren Größen in Absicht der Entfernung, sondern das Verhältniß an Größe wirklich verschiedener Körper, namentlich in dem Gemälde, wovon die Rede ist, das Verhältniß der jungen Centauren gegen die alten. Die *ἰσοτης των μερων*[1] *προς το ὁλον* [das Verhältniß der Theile zum Ganzen], die *ἁρμονια* [Harmonie], ist das Ebenmaß der Theile zu dem Ganzen, der Glieder zu dem Körper, die Uebereinstimmung des Verschiednen. Und nun frage ich, welches von diesen Stücken bezieht sich nothwendig auf die Perspektiv? Keines; jedes derselben ist ohne Unterschied allen Gemälden, auch denen, in welchen gar keine Perspektiv angebracht worden, den Gemälden eines einzeln Gegenstandes, dem bloßen Porträt, wenn es schön und vollkommen sein soll, unentbehrlich. Es sind Eigen-

---

[1] Herr Klotz muß sich einbilden, daß er seinen Lesern weiß machen kann, was ihm beliebt, und daß sie ihm auf sein Wort glauben müssen, was er will. „Einige Ausgaben", sagt er, „haben *των μετρων* [der Maße], welche Lesart mir richtiger scheinet, obgleich jene sich auch vertheidigen läßt." Nicht einige, sondern die meisten Ausgaben und Handschriften lesen *μετρων* [Maße]; der Verstand aber duldet dieses *μετρων* [Maße], wie Grävius erwiesen hat, so wenig, daß es lächerlich ist zu sagen, es scheine die richtigere Lesart zu sein, wenn man sie noch dazu für die ungewöhnlichere ausgiebt. Die Mehrheit der Handschriften und Ausgaben ist das Einzige, was sie vor sich hat; und ich möchte doch wissen, wie sie Herr Klotz sonst vertheidigen wollte. Er zieht sie bloß vor, um Etwas von Mensuren in der Stelle zu finden, die er auf die Verhältnisse der Perspektiv deuten könnte. — Sonst muß ich noch erinnern, daß Lucian nicht in seinem Herodotus, wie Hr. Klotz citieret, sondern im Zeuxis dieses Gemälde beschreibt; und daß, wenn Herr Klotz sagt, „die Kopie desselben sei in Rom gewesen, da das Original, welches Sulla nach Rom schicken wollen, im Schiffbruch untergegangen", es das erste Mal für Rom Athen heißen muß. Von dergleichen Fehlern, welche die Eilfertigkeit des Schreibers verrathen, wimmelt das Buch.

schaften eines guten Gemäldes überhaupt, bei welchen das Perspektivische sein und nicht sein kann.

Mich dünkt sogar, es aus einem Zuge des Lucians selbst beweisen zu können, daß dieses Gemälde des Zeuxis von der Seite der Perspektiv sehr mangelhaft gewesen. Denn wenn er den alten Centaur beschreiben will, so sagt er: ἀνω δε της εἰκονος, οἱον ἀπο τινος σκοπης Ἱπποκενταυρος τις ἐπικυπτει γελων [über dem Gemälde zeigt sich wie von einer Warte ein Centaur lächelnd], er sei oben an dem Bilde zu sehen gewesen, und habe sich von da, gleichsam wie von einer Warte, gegen seine Jungen lachend herabgeneigt. Dieses gleichsam wie von einer Warte scheinet mir nicht undeutlich anzuzeigen, daß Lucian selbst nicht gewiß gewesen, ob die Figur nur rückwärts oder auch zugleich höher gestanden. Ich glaube, die Anordnungen der alten Basreliefs zu erkennen, wo die hintersten Figuren immer über die vordersten wegsehen, nicht weil sie wirklich höher stehen, sondern bloß, weil sie weiter hinten zu stehen scheinen sollen. Jedoch will ich damit nicht sagen, daß die Stellung der Figuren, so wie sie Lucian beschreibt, nicht einer völlig richtig perspektivischen Behandlung fähig wäre; sondern ich will nur sagen, daß wenn Lucian eine dergleichen Behandlung vor sich gehabt hätte, er sich schwerlich darüber so dürfte ausgedruckt haben.

Endlich auf die bisher unbemerkte Stelle des Philostratus zu kommen, so weiß ich nicht, welches die größere Armseligkeit ist, sie eine bisher unbemerkte Stelle zu nennen, oder Perspektiv in ihr finden zu wollen. Philostratus rühmt an den Gemälden des Zeuxis, des Polygnotus, des Euphanor το εὐσκιον, die gute Schattierung, το εὐπνουν, das Lebende, und το εἰσεχον και ἐξεχον das Herausspringende und Zurückweichende. Was haben diese Eigenschaften mit der Perspektiv zu thun? Sie können alle in einem Gemälde sein, wo gar keine Perspektiv angebracht, wo sie mit den gröbsten Fehlern angebracht ist. Sie beziehen sich insgesammt auf die kräftige Wirkung des Schattens, durch welchen allein wir die tiefern Theile eines Körpers von den hervorragenden unterscheiden, welcher allein es macht, daß die Figur sich rundet, aus der Tafel oder dem Tuche gleichsam hervortritt, und nicht das bloße Bild des Dinges, sondern das Ding selbst zu sein scheinet. Mußte des Apelles Alexander mit dem Blitze in der Hand, von welchem Plinius sagt, digiti eminere videbantur, et fulmen extra tabulam esse [es scheint, als ob die Finger hervorständen und der Blitz außerhalb der Tafel wäre], mußte er darum, weil er das εἰσεχον [Herausspringende] und

ἐξεχον [Zurückweichende] in einem so hohen Grade hatte, nothwendig auch ein Werk sein, welches Perspektiv, und eine richtige Perspektiv zeigte? Und dennoch darf Hr. Klotz von der Stelle des Philostratus sagen: „Sie kann von nichts Anders handeln als von der Kunst des Malers, gewisse Dinge auf dem Vordergrunde und andere auf dem Hintergrunde des Gemäldes erscheinen zu lassen, andere zu entfernen nnd andere dem Auge zu nähern.“ Nein, kahler und zugleich positiver kann sich kein Mensch ausdrücken als Hr. Klotz! Sie kann von nichts Anders handeln? Und gleichwohl handelt sie von etwas Anderm. Wenn sie aber auch wirklich davon handelte, wovon Hr. Klotz sagt, wäre dadurch die Perspektiv der alten Gemälde erwiesen? Wer hat denn in der Welt, indem er ihnen die Perspektiv abgesprochen, ihnen zugleich alle verschiedene Gründe, alle Entfernungen absprechen wollen? „Ist aber dieses Verschießen“, fährt Hr. Klotz fort, „diese Schwächung oder stufenweise Verringerung des Lichts und der Farbe nicht eine Folge einer wohlbeachteten Perspektiv?“ Was steht von alle Dem in der Stelle des Philostratus? Kein Wort. Und wie schielend heißt es sich ausdrucken, Das, wodurch eine Sache wirklich wird, zu einer Folge dieser Sache zu machen? Denn nicht die stufenweise Verringerung des Lichts und der Farbe ist eine Folge der wohlbeobachteten Perspektiv, sondern diese ist vielmehr eine Folge von jener. Doch das Schielende ist der eigentliche Charakter des Klotzischen Styls, und es steht in keines Menschen Macht von einer Sache, die er nicht versteht, anders als schielend zu sprechen.

Wenn er denn nur bescheiden spricht, im Fall er sich gezwungen sieht, von einer solchen Sache zu sprechen! Aber zugleich den Ton eines Mannes annehmen, von dem man neue Entdeckungen darin erwarten darf, ungefähr wie dieser: „Ich will noch eine andere bisher unbemerkte Stelle aus dem Philostratus herschreiben, was dünkt Ihnen davon, mein Freund? Eine bisher unbemerkte, und folglich von Hrn. Klotzen zuerst, von ihm allein bemerkte Stelle! Ist sie Das, diese Stelle des Philostratus? Nichts weniger. Er selbst findet sie bereits vom Junius und Scheffer genutzt; aber freilich mag es weder Junius noch Scheffer sein, dem er ihre erste Nachweisung zu danken hat. Ich denke, ich kenne den Rechten, dem Herr Klotz seinen kleinen Dank hier schuldig bleibt. Es ist ohnstreitig Du Soul; denn als er in der Reitzischen Ausgabe des Lucians jene Beschreibung von dem Gemälde des Zeuxis nachlas, fand er in den Anmerkungen dieses Gelehrten, bei dem σκιασαι ἐς δεον

nicht allein einen Ausfall wider die Perraults als Verächter der alten Malerei, sondern auch die nämliche Stelle des Philostratus dabei angeführt[1]. Nun schlug Herr Klotz selbst nach, und weil er Das, was Du Soul nur der Seite nach citiert hatte, auch nach dem Kapitel citieren zu können, für sich aufbehalten sahe, so glaubte er, Recht zu haben, Etwas, was Er bisher noch nicht bemerkt hatte, überhaupt bisher unbemerkt nennen zu dürfen. Der Unterschied mag wohl so groß nicht sein; ich fürchte nur, es wird ein Dritter kommen, der auch Hr. Klotzen die erste Bemerkung durch eine noch genauere Citation streitig macht. Denn so wie Hr. Klotz die Anführung des Du Soul, Philost. p. 71. durch Philost. Vit. Apollon. c. 20. p. 71. berichtiget, so läßt sich seine Anführung durch Einschiebung Lib. II. gleichfalls noch mehr berichtigen. Denn das Leben des Apollonius hat acht Bücher, und es wäre schlimm, wenn Der, welcher die Ausgabe des Olearius nicht hat, in allen acht Büchern darnach suchen müßte. —

Sie lachen über mich, daß ich mich bei solchen Kleinigkeiten aufhalten kann. — Ja wohl Kleinigkeiten! Wenn man denn nun aber einen Mann vor sich hat, der sich auf solche Kleinigkeiten brüstet? — Bisher unbemerket! Von mir zuerst bemerkt! — Ist es nicht gut, daß man diesem Manne zum Zeitvertreibe einmal weiset, daß er auch in solchen Kleinigkeiten Das nicht ist, was er sich zu sein einbildet? —

Sogar Webb hat diese Stelle des Philostratus gebraucht[2].

Zwölfter Brief.

Wahrhaftig, Sie haben Recht, Das hätte ich bedenken sollen. Allerdings ist Hr. Klotz der Erste, welcher die Stelle des Philostratus bemerkt hat, nicht zwar nach ihren Worten, aber doch nach ihrem geheimen Sinne. Denn wem ist es vor ihm eingekommen, das Geringste von Perspektiv darin zu finden? Junius, Scheffer, Du Soul, Webb haben sie alle bloß von der Schattierung verstanden. Die guten Leute! Von der Perspektiv ist sie zu verstehen; Hr. Klotz ist der Erste, der Dieses sagt — und auch der Letzte, hoffe ich.

---

[1] At, si Perraltos audias, hoc pictoribus antiquis ne in mentem quidem venerat. [Aber wenn man die Perrault hören will, so war Dieß den alten Malern nicht einmal in den Sinn gekommen.] Vid. Philost. p. 71. et Junius de Pict. Vet. III. 3.

[2] S. 100 deut. Uebers.

Aber lassen Sie mich nicht vergessen, bei welcher Gelegenheit Hr. Klotz die Ausschweifung über die Perspektiv der Alten in seinem Buche macht. Ohne Zweifel bei der großen Menge geschnittener Steine, welche sie unwidersprechlich beweisen! Ja wohl; und wie viele meinen Sie, daß er deren anführt? In allen, Summa Summarum, richtig gerechnet, — Einen. Und dieser Eine ist gerade der, von welchem Hr. Lippert, aus dem er ihn anführt, ausdrücklich sagt: „daß er gewiß glaube, er sei der einzige in seiner Art; denn unter so vielen Tausenden, die er gesehen, hab er nichts Aehnliches angetroffen, wo die Perspektiv so wäre beobachtet worden."

„Ueberhaupt", sagt Hr. Lippert[1], „ist die Perspektiv bei den Alten sehr geringe. Es hat aber doch Leute gegeben, die solche als ein Wunderwerk an ihnen gelobt. Aber wie weit kann die Liebhaberei Einen nicht treiben? Wenn ich die Beschreibung oder Erklärung eines alten Werks etwa in einem Buche gelesen, worinnen von dessen schöner Perspektiv Etwas gesagt worden, habe ich auch alle Mal lachen müssen; denn das sonst accurate Kupfer hat mir alle Mal das Gegentheil gezeigt. Denn ich konnte an dem Bilde nicht einen einzigen Zug, der nach den Regeln dieser Wissenschaft gewesen wäre, erkennen, aber wohl solche Fehler, die man auch einem Anfänger in dieser Wissenschaft nicht vergeben würde. Die Alten ahmeten die Dinge so ungefähr nach, wie sie sich dem Auge darstellten, ohne die Regeln und Ursachen zu wissen, warum die entfernten Dinge im Auge verkürzt oder kleiner erscheinen. Es ist aber etwas sehr Gemeines, daß man von Sachen urtheilt, wovon man doch Nichts versteht."

Wie kömmt es, da Hr. Klotz sonst sich die Einsichten des Hrn. Lippert so frei zu Nutze gemacht, daß er es nicht auch in diesem Punkte gethan? Hr. Lippert sagt Nichts mehr, als was alle Künstler sagen. Er nicht allein, sie alle lachen, wenn ihnen der Gelehrte in den alten Kunstwerken Perspektiv zeigen will. Aber Hr. Klotz hatte bereits seinen Entschluß genommen; seine Ehre war einmal verpfändet; er hält bei der Stange. Der Künstler, denkt er, sind so wenige; laß sie lachen! Sie können dich doch nicht um dein Ansehen lachen, das sich auf den Beifall ganz anderer Leute gründet! —

Und hat er nicht seinen Caylus zum Rückenhalter! Auch noch Einen solchen Mann möchte er sich gern dazu aussparen. Aber ich fürchte, daß ihn Dieser im Stiche läßt; denn Dieser fand in der Folge das Perspektivische in den Herkulanischen

---

[1] Daktyl. Vorbericht. S. XVIII.

Gemälden nicht, welches er sich damals darin zu finden versprach, als er nicht so gar unverhörter Sache die Alten desfalls verdammt wissen wollte[1].

Daß Solches auch mehr geschehen zu sein schien, als wirklich geschehen war, zeigt sich nunmehr in den Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen[2], deren Verfasser gewiß nicht proletarische Kenntnisse von beiden besitzt. Ich hätte daher gern den Hrn. Klotz an diesen Schriftsteller verwiesen. Aber seine Deutsche Bibliothek ist mir zuvor gekommen[3], und hat diesen Schriftsteller bereits an Hr. Klotzen verwiesen. Diesen Schriftsteller an Hrn. Klotzen! Nun Das ist wahr: die Deutsche Bibliothek versteht sich darauf, welcher Gelehrte von dem andern noch Etwas lernen könnte. Welch ein unwissender Mann ist dieser Schriftsteller, der uns auf einen Daniel Barbaro, auf einen Lomazzo, auf einen Fonseca, ja gar auf den pedantischen Commentator eines wunderlichen Poeten wegen der Perspektiv der Alten verweiset, und gerade die beiden Hauptabhandlungen des Sallier und Caylus in den grundgelehrten Werken der französischen Akademie der Inschriften, aus welchen Hr. Klotz seine Weisheit wie aus der Quelle geschöpft, gar nicht zu kennen scheinet!

Freilich ist Das arg; aber doch, dächte ich, stellt sich die Deutsche Bibliothek diesen Schriftsteller ein wenig gar zu unwissend vor. Weil er in das Verzeichniß der Kupferstiche nach dem Michel Angelo auch ein Blatt von dem so genannten Petschaftringe dieses Meisters bringt; so möchte sie lieber gar argwohnen, „er habe geglaubt, Michel Angelo sei der Verfertiger davon gewesen.“ Nein, Das kann er wohl nicht geglaubet haben; denn drei Zeilen darauf führt er den Titel einer Schrift an, wo dieser Petschaftring ausdrücklich une Cornaline antique, nommée le cachet de Michelange, [ein antiker Carneol unter dem Namen Siegelring des Michel Angelo] heißt. Und so viel Französisch mag er doch wohl verstehen!

Dreizehnter Brief.

Warum sollte der Liebhaber die Abbildung eines alten geschnittenen Steines, den Michel Angelo so werth hielt, der

[1] Bibl. der sch. Wissensch. und der fr. K. B. VI. Stück 2. S. 676. verglichen mit S. 185 der Betrachtung über die Malerei.
[2] S. 183.
[3] Fünftes Stück, S. 132.

mit unter die Antiken gehöret, nach welchen Michel Angelo studierte, aus welchem Michel Angelo sogar Figuren entlehnte, nicht in eben das Portefeuille mit legen dürfen, in welchem er die Kupfer nach diesem Meister aufhebt? Sind doch die Kupfer der ganzen ersten Klasse, welche die Bildnisse desselben vorstellen, eben so wenig Kupfer nach Gemälden von ihm. Genug, daß sie eine so genaue Beziehung auf ihn haben.

Das fühlt Jeder; nur ein Kritikaster wie F. will es nicht fühlen. Denn hier, oder nirgends, kann er einen Brocken Weisheit wieder auskramen, den er sich selbst erst gestern oder ehegestern einbettelte. „Wie kömmt", fragt er, „unter das Verzeichniß der Arbeiten dieses Künstlers das berühmte Cachet de Michelange [Siegelring des Michel Angelo]?" Hat der Schriftsteller, den er zu hofmeistern denkt, ein Verzeichniß der Arbeiten dieses Künstlers liefern wollen? Ich denke, bloß ein Verzeichniß der Kupferstiche von verschiednen Arbeiten desselben; und es fehlt viel, daß sie alle gestochen sein sollten. „Der Verfasser", fährt er fort, „wird doch nicht geglaubt haben, daß er der Verfertiger desselben gewesen." Nun ja; ein Mann, der das Leben dieses Künstlers aus dem Condivi und Gori, aus dem Vasari und Bottari sich bekannt gemacht hat, kann freilich so viel nicht wissen als Herr F., der den Artikel im Füeßlin von ihm gelesen. Von so einem Manne, kann man freilich ohne Bedenken schreiben: „Ueberhaupt muß er dieses berühmte Werk der Steinschneiderkunst gar nicht kennen." Und warum denn nicht? Hören Sie doch den schönen Grund! Weil er hinzugesetzt hat: „Die Abdrücke ohne Buchstaben sind schön und rar." Dieses versteh ich nicht! ruft Herr F. — Nicht? Herr F. hat doch wohl nicht Das auf die Abdrücke des Steins gezogen, was der Verfasser von den Abdrücken der Piccartschen Platte sagt!

Und solches Zeug in den Tag hinein schreiben, nennen die Herren kritisieren. War es nicht auch eben dieser F., welcher in einem von den vorhergehenden Stücken der Bibliothek einem Schriftsteller, dem er doch ja von Weitem erst möchte nachdenken lernen, ehe er das Geringste an ihm aussetzt, Schuld gab, er habe nicht gewußt, was ein Torso sei?

Wie glauben Sie, daß dem armen Schriftsteller zu Muthe werden muß, wenn er sich so Etwas gerade auf den Kopf zugesagt findet? Nur neulich ward es mir auch so gut, eine kleine Erfahrung davon zu machen.

Ich lese eine Recension von dem neuesten Werke des

Herrn Winkelmanns[1], und auf Einmal stoße ich auf folgende Stelle: „Beim Laokoon gedenkt Hr. Winkelmann Hrn. Lessings als eines einsichtsvollen und gelehrten Schriftstellers, bleibt aber dabei, es wahrscheinlicher zu finden, daß die Künstler des Laokoon in die schönsten Zeiten gehören, nicht zwar nach Widerlegung des Lessingschen Grundes, der aus der Zusammenstellung dieser Künstler mit jüngern beim Plinius, und aus dem ganzen Zusammenhange genommen ist, sondern durch Anführung zwo neuer Gründe, von denen der eine das Alter der Buchstabenzüge auf der zu Nettuno gefundenen Steinschrift mit dem Namen des Athanodors, Agesanders Sohns, der andere die Arbeit an der Gruppe selbst ist. Denn diese kömmt an den Köpfen der beiden Söhne vollkommen mit den beiden Ringern zu Florenz, in welchen Hr. W. Söhne der Niobe entdeckt hat, überein. Da hier Hr. W. seines Landsmannes Erwähnung thut, so dürfte es Jemanden wundern, warum er nicht beim Borghesischen Fechter eben desselben Deutung dieses Fechters auf den Chabrias angeführt hat; allein diese Vorbeilassung gereicht dem Hrn. Winkelmann zur Ehre; er hätte Hr. Lessing sagen müssen, daß er jenen Fechter mit einer Statue in Florenz verwechselt hat, welche im Museum Florent. Tab. 77 unter dem Namen Miles Veles steht, und einen ähnlichen Ausfall thut, aber doch nicht obnixo genu scuto [mit dem auf den Schild gelehnten Knie]."

Wer vom Himmel fiel, Das war ich! Du hast nicht recht gelesen! sagt' ich mir. Ich las nochmals, und nochmals; je öfter ich las, je betäubter ward ich. Noch itzt weiß ich nicht, was ich Anders aus der letzten Hälfte dieser Stelle machen soll, als ein christliches Präservativ, über den Anfang derselben nicht allzu stolz zu werden.

Verwechselt soll ich den Borghesischen Fechter und mit einer Statue in Florenz verwechselt haben? Aus Großmuth soll mir Hr. Winkelmann diese Verwechslung nicht aufgemutzet haben? Aber der Recensent ist so großmüthig nicht; er mutzt mir sie auf. Bei Allem, was mir werth ist! ich wollte Diesem für seine Aufrichtigkeit, so sehr sie mich auch beschämen möchte, unendlich verbundner sein, als dem Hrn. Winkelmann für seine Großmuth, die mich lieber nicht belehren als beschämen will! Aber wie kann ich?

Hr. Winkelmann konnte mich schlechterdings nicht beschämen, ohne sich selbst zu beschämen. Denn wenn ich den

---

[1] Göttingische Anzeigen 22. u. 23. Stück dieses Jahres.

Borghesischen Fechter verwechselt habe, so hat auch er ihn verwechselt. Ich habe keine andere Statue gemeinet, als die Er unter diesem Namen meinet; keine andere, als die Ihm der Herr von Stosch für einen Discobolus einreden wollte; keine andere, als die Er eben so wenig für einen Fechter als für einen Discobolus, sondern für einen Soldaten erkennet, der sich in einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hatte. Diese, diese Statue habe ich auf den Chabrias gedeutet; und ist diese Statue nicht der Borghesische Fechter, ist sie der Miles Veles in dem Florentinischen Museo, wie gesagt, so hat beide diese Werke Hr. Winkelmann selbst und zuerst verwechselt; seine Verwechslung hat die meinige veranlaßt.

Kein Mensch wird Das von Hrn. Winkelmann glauben wollen; aber demohngeachtet wohl von mir. Denn ich, ich bin nicht in Italien gewesen; ich habe den Fechter nicht selbst gesehen! — Was thut Das? Was kömmt hier auf das selbst Sehen an? Ich spreche ja nicht von der Kunst; ich nehme ja Alles an, was Die, die ihn selbst gesehen, an ihm bemerkt haben; ich gründe ja meine Deutung auf Nichts, was ich allein daran bemerkt haben wollte.

Und habe ich denn nicht Kupfer vor mir gehabt, in welchen die ganze Welt den Borghesischen Fechter erkennet? Oder ist es nicht der Borghesische Fechter, welcher bei dem Perrier (Taf. 26. 27. 28. 29.) von vier Seiten, bei dem Maffei (Taf. 75. 76.) von zwei Seiten, und in dem lateinischen Sandrart (S. 68.) gleichfalls von zwei Seiten erscheinet? Diese Blätter, erinnere ich mich, vor mir gehabt zu haben; den Miles Veles in dem Florentinischen Museo hingegen nicht; wie ist es möglich, daß ich beide Figuren demohngeachtet verwechseln können?

Endlich, worin habe ich sie denn verwechselt? Man verwechselt zwei Dinge, wenn man dem Einen Eigenschaften beilegt, die nur dem andern zukommen. Welches ist denn das Eigene des Miles Veles, das ich dem Borghesischen Fechter angedichtet hätte? Weil beide einen ähnlichen Ausfall thun, so hätte ich sie verwechseln können; aber muß ich sie darum verwechselt haben?

Ich werde die erste Gelegenheit ergreifen, den Göttingischen Gelehrten inständigst um eine nähere Erklärung zu bitten.

Was noch überhaupt gegen meine Deutung jenes sogenanten Fechters bisher erinnert worden, ist nicht von der geringsten Erheblichkeit. Man hätte mir etwas ganz Anders einwenden können; und, die Wahrheit zu sagen, nur diese

Einwendung erwarte ich, um sodann entweder das letzte Siegel auf meine Muthmaßung zu drucken, oder sie gänzlich zurück zu nehmen.

Vierzehnter Brief.

Und nun fragen Sie mich, was ich von dem Buche des Hrn. Klotz überhaupt urtheile?

Wollen Sie auch glauben, daß ich ohne Groll urtheile? daß ich nicht anders urtheilen würde, wenn er mich eben so oft darin gerühmt hätte, als er mich getadelt hat?

So urtheile ich, daß das Buch des Hrn. Klotz „über den Nutzen und Gebrauch der alten geschnittnen Steine und ihrer Abdrücke" ein ganz nützliches Buch für Den sein kann, welcher von der darin abgehandelten Materie ganz und gar Nichts weiß und sich in der Geschwindigkeit eine Menge Ideen davon machen will, ohne daß ihm an der Deutlichkeit und Richtigkeit dieser Ideen viel gelegen ist.

Wenn Mariette, wenn Caylus, wenn die Ausleger und Beschreiber der verschiednen Daktyliotheken, wenn Winkelmann und Lippert das Ihrige zurück nehmen, so stehet die Krähe wieder da!

Hätte Hr. Klotz bloß aus fremden, seltnen Büchern zusammen getragen, so könnten wir ihm noch Dank wissen. Was ein Deutscher einem Ausländer abnimmt, sei immer gute Prise. Aber sollte er seine eigene Landsleute plündern? —

Erlauben Sie mir, Ihnen die nähern Erörterungen hierüber nach und nach zukommen zu lassen.

Funfzehnter Brief.

Sie scheinen, zur Entschuldigung des Herrn Klotz zu glauben, daß man in dergleichen Dingen nichts Anders thun könne, als zusammentragen.

Doch wohl! — Und wenigstens kann man als ein denkender Kopf zusammentragen. —

Hr. Klotz hat auch selbst geglaubt, daß sich etwas mehr dabei thun lasse; und hat sich sogar geschmeichelt, Etwas mehr gethan zu haben. „Der Gebrauch der Quellen", sagt er[1], „die Anordnung der Sachen und einige eigene Bemer-

---

[1] Seite 16.

kungen werden diesen Aufsatz gegen den Vorwurf der Kompilation schützen."

Einige eigene Bemerkungen? klingt bescheiden genug! Aber welches diese eigene Bemerkungen sind, kann man nicht eher sagen, als bis man die fremden und geborgten davon abgesondert hat. Was übrig bleibt, ist freilich sein!

Die Anordnung der Sachen? — Mit dieser ist es nicht bloß gethan, um aus einem Kompilator ein Autor zu werden. Seine eigene Ordnung hat jeder Kompilator.

Der Gebrauch der Quellen? — Auch der Kompilator sollte diese wenigstens verificieren. —

Und ist es auch wahr, daß sie Hr. Klotz immer gebraucht hat? Lassen Sie uns doch eine Seite, wie sie mir in die Hand fällt, untersuchen.

„Die geschnittenen Steine", schreibt Hr. Klotz[1], „machten noch einen andern Theil des Schmuckes aus. Das Frauenzimmer suchte verschiedentlich ihrem Putze dadurch einen größern Glanz zu verschaffen. Hierzu nahm man die erhaben geschnittenen Steine und eine gute Vereinigung dieser vortrefflichen Werke mit dem übrigen Schmucke mußte in den Augen der Zuschauer eine ungemein schöne Wirkung thun."

Hierüber führt Hr. Klotz den Bartholinus an[2]. Den Bartholinus! Ist Bartholinus eine Quelle? Er hätte die entscheidendste von den Stellen der Alten anführen sollen, auf die sich Bartholinus gründet.

Hr. Klotz fährt fort: „Auch das männliche Geschlecht besetzte die Kleidung mit Steinen"; und beruft sich desfalls auf den Claudian[3]. Aber dort, bei dem Claudian, ist die geringste Spur von geschnittenen Steinen; der Dichter redet bloß von Togen, von Harnischen, von Helmen, von Gehenken und Heften, von Kronen, mit Edelsteinen besetzt; es kann wohl sein, daß unter diesen auch geschnittene waren; aber Das ist nur zu vermuthen, und von dieser Vermuthung muß Claudian nicht Gewähr leisten sollen.

„Caligula", fügt Hr. Klotz hinzu, „ahmte in diesem Stücke der Verschwendung des weiblichen Geschlechts nach." Und Das soll Suetonius[4] versichern. Aber das Zeugniß des Suetonius ist hier gedoppelt gemißbraucht. Denn Einmal redet Suetonius gleichfalls bloß von Edelsteinen, die Caligula sogar auf seinen Reise- und Regenkleidern getragen

---

[1] S. 22.
[2] De Armillis veter. p. 13. et 35.
[3] De Laudib. Stil. Lib. II. v. 89.
[4] In Calig. c. 52.

(gemmatas indutus paenulas) [in Reisekleidern, die mit Edelsteinen besetzt waren], und daß es geschnittene Edelsteine gewesen, ist der Zusatz des Hrn. Klotz. Zweitens sagt auch Sueton nicht, daß Caligula hierin der Verschwendung des weiblichen Geschlechts nachgeahmt; denn er sagt weder, daß das weibliche Geschlecht sich einer solchen Verschwendung in geschnittenen Steinen schuldig gemacht, noch daß es Caligula ihm darin nachgethan. Der vestitus non virilis [die unmännliche Kleidung], den Sueton dem Caligula zur Last legt, bezieht sich nicht auf den Gebrauch der Edelsteine, sondern anderer Kleidungsstücke, die dem weiblichen Geschlechte eigen waren; auf die Cyklas, auf den Soccus.

Nun sagen Sie mir, heißt Das Quellen brauchen? Ist es genug, um Dieses von sich zu versichern, daß man den untersten Rand des Blattes mit Namen klassischer Schriftsteller umzäunt? Oder muß man diese Schriftsteller auch selbst nachgesehen haben und gewiß sein, daß sie wirklich Das sagen, was man sie sagen läßt?

Einige Seiten vorher schreibt Hr. Klotz: „Um den Ring des Prometheus, von welchem man den Ursprung der in Ringe gefaßten Steine hergeleitet hat, bekümmere ich mich nicht." Sehr wohl! Aber warum führt er dieses Rings wegen den Isidorus an? Man muß den Isidorus oft anführen, weil er nicht selten Bücher gebraucht hat, die hernach verloren gegangen. Aber warum hier? Hier ist Isidorus der wörtliche Ausschreiber des ältern Plinius; Plinius ist hier die Quelle[1], und Diesen hätte Hr. Klotz anführen müssen.

Es ist ein seltsamer Kniff mehrerer Gelehrten, über die bekannteste Sache gerade den unbekanntesten Schriftsteller anzuführen, damit sie ihre Nachrichten ja aus recht besondern Quellen zu haben scheinen.

Ein anderer ist dieser, daß sie, anstatt den Hauptort anzuführen, wo von der Sache, die sie erörtern wollen, geflissentlich und umständlich gehandelt wird, sich auf Stellen beziehen, wo man dieser Sache nur im Vorbeigehen gedenkt, um ihre Scharfsichtigkeit bewundern zu lassen, der auch nicht der geringste Nebenzug entwische.

Z. E. um zu beweisen, „daß man in Rom sogar die Bildsäulen mit Ringen gezieret", würde der gute einfältige Gelehrte geradezu den Plinius anführen[2], wo Dieser ausdrücklich von den Ringen handelt und sich wundert, daß unter den Bildsäulen der römischen Könige im Capitol nur

---

[1] Libr. XXXIII. Sect. 4. et Libr. XXXVII. Sect. 1.
[2] Libr. XXXIII. Sect. 4.

Numa und Servius Tullius einen Ring habe. Aber nicht so Hr. Klotz und seines Gleichen; sie führen lieber eine Stelle des Cicero an[1], wo unter verschiedenen Merkmalen, aus welchen erhelle, daß eine gewisse Statue eben so wohl die Statue des Scipio Africanus sei als eine andere dafür erkannte, auch mit des Ringes gedacht wird.

Doch Hr. Klotz habe es hiermit halten können, wie er gewollt, wenn ich nur sonst seinen Scharfsinn weniger dabei vermißte! Weder die Stelle des Cicero, noch die ausdrücklichere des Plinius beweisen, daß es wirkliche Ringe gewesen, welche diese Bildsäulen gehabt; es werden allem Ansehen nach nur durch die Skulptur angedeutete und mit eines Jeden Symbolo bemerkte Ringe gewesen sein. Waren es aber nur solche, so mußte sie Hr. Klotz gar nicht anführen; denn in der Skulptur bloß nachgeahmte Ringe konnten die wirklichen Ringe weder nothwendiger noch häufiger machen. Man bedenke, wie abstehend ein einzelner Finger von den andern hätte müssen gearbeitet sein, wenn man einen wirklichen Ring daran hätte stecken wollen; und erinnere sich, daß es der alten Meister ihre Sache nicht war, dergleichen Extremitäten so zerbrechlich auszuführen.

Aber der Fehler des Hrn. Klotz ist es überhaupt nicht, allzu viel zu bedenken. Vielmehr weiß ich zuverlässig voraus, daß er jeden feinern Unterschied, mit dem man seine Gelehrsamkeit auf die Kapelle bringt, für Sophisterei erklären wird.

Sechszehnter Brief.

Laufen Sie geschwind die ganze Schrift des Hrn. Klotz mit mir durch. Es ist am Besten, daß ich Ihnen in eben der Ordnung, in welcher Hr. Klotz sein Buch geschrieben, mein Urtheil darüber erhärte. Mehrere Beweise, wie schlecht er die Quellen gebraucht hat, werden uns bei jedem Schritte aufstoßen.

Den Eingang (von Seite 1—16) lassen Sie uns überschlagen. Er enthält sehr viel gemeine, sehr viel schwanke, sehr viel falsche Gedanken in einem sehr pompösen und dennoch

---

[1] Hr. Klotz führt sie noch dazu mit einem Fehler an; denn sie steht nicht in dem ersten Briefe des vierten, sondern des sechsten Buches an den Atticus. Dergleichen Druckfehler sind bei Hr. Klotzen sehr häufig, so daß besonders von seinen Anführungen der klassischen Schriftsteller unter zwölfen gewiß immer achte uns zum April schicken.

sehr lendenlahmen Style. Das liebe Ich herrscht in allen Zeilen bis zum Ekel. „Ich will die Lehrer der Wissenschaften auf gewisse Dinge aufmerksamer machen! Möchten sie doch von mir lernen wollen! Ich will ihnen eine kleine Anweisung geben! Ich will sie gleichsam bei der Hand ergreifen und sie zu den Werken berühmter Künstler des Alterthums führen! Ich will ihnen diese Werke zeigen rc.“

Endlich und endlich kömmt er, aber wiederum mit einem solchen Ich zur Sache. „Ehe Ich“, schreibt er, „meine Leser von der Vortrefflichkeit der geschnittenen Steine und ihrem vielfachen Nutzen unterrichte, muß ich einige Anmerkungen von der Kunst, in Stein zu schneiden, und ihrer Geschichte, von den berühmtesten Künstlern, deren Werke wir noch bewundern, von dem mancherlei Gebrauche der geschnittenen Steine und ihren Abdrücken vorausschicken.“

Sie wissen doch, was die französischen Taktiker Enfans perdus [Kanonenfutter] nennen? Wenn es die besten Soldaten sind, welche der General dazu aussucht, so kann ich ihren Namen hier nicht nutzen. Ist es aber Gesindel, an dem nicht viel gelegen, so, glaube ich, wird ihre Benennung auf die vorausgeschickten Kenntnisse des Herren Klotz vortrefflich passen. Ich verspreche es Ihnen, was nicht ganz davon in die Pfanne gehauen wird, soll wenigstens nicht gesund nach Hause kommen.

Erst spricht er von dem hohen Alter der Kunst, in Stein zu schneiden. Um den Ring des Prometheus, wie Sie schon gehört haben, will er sich nicht bekümmern. Was hätte er sich auch darum zu bekümmern? Hat Jemand behauptet, daß in den Stein desselben Etwas geschnitten gewesen? Aber so vermengt er mit Fleiß das Alterthum und den Gebrauch der Ringe und Edelsteine überhaupt mit dem Alterthume und dem Gebrauche der geschnittenen Steine insbesondere, um aus dem Kirchmann de annulis (von den Ringen) und dergleichen Büchern eine Menge Dinge abschreiben[1] zu können, die wenig oder gar nicht zur Sache gehören. Die gemißbrauchten Stellen des Claudians und Suetons, so wie den albernen Einfall von wirklichen Ringen an Statuen, habe ich in meinem Vorigen bereits gerügt, und wie Vieles könnte ich noch gegen den übrigen Wust rügen.

[1] Denn Der ist doch wirklich ein bloßer Abschreiber, der auch die Druckfehler in den Allegaten mit abschreibt. Z. E. Auf der 19ten Seite citiert Hr. Klotz Macrob. Saturn. VII. 18. weil er beim Kirchmann (de Annulis cap. XI. p. 59.) diese Stelle so citiert fand. Aber es ist ein Druckfehler beim Kirchmann; das siebente Buch des Macrobius hat keine 18 Kapitel, es muß 13 heißen.

Ich könnte zum Exempel Hr. Klotzen fragen, mit was für Recht er alle die Daktyliotheken, die er aus dem Plinius beibringt[1], zu Sammlungen geschnittener Steine macht? Es waren Sammlungen von Edelsteinen, gefaßt oder ungefaßt; und wenn sich geschnittene darunter fanden, so war deren aller Wahrscheinlichkeit nach die kleinste Anzahl. Denn nur die minder kostbaren Steine wurden gewöhnlicher Weise geschnitten: die eigentlichen Edelsteine aber hatten als bloße Steine bei den Alten viele so eifrige Bewunderer, daß sie es für ein Verbrechen hielten, dergleichen Kleinode, in welchen die Natur sich ihnen in aller ihrer Herrlichkeit zeigte, durch die Kunst verletzen zu lassen. Tantum, sagt Plinius[2], tribuunt varietati, coloribus, materiae, decori; violari etiam signis gemmas nefas ducentes. [So viel legt man auf die Mannigfaltigkeit, die Farben, den Stoff und die Zierde, indem man es für Unrecht hält, durch Einschneiden der Siegelzeichen die Edelsteine zu verletzen.] Warum könnte also Scaurus, der die allererste Daktyliothek zu Rom hatte, nicht ein Liebhaber von dieser Art gewesen sein? Warum muß ihn Hr. Klotz zu einem Kenner machen? „Wir lesen", versichert er, „daß Scaurus, der Stiefsohn des Sylla, zuerst in Rom sich geschnittene Steine gesammelt habe." Wo lesen wir denn Das? Plinius sagt von ihm bloß: gemmas plures primus omnium habuit Romae [er hat zuerst von Allen in Rom Edelsteine gehabt]. Sind denn gemmae [Edelsteine] nothwendig geschnittene Steine? Weil bei den neuen Antiquaren alte Gemmen so viel heißen als alte geschnittene Steine, und Daktyliothek so viel als eine Sammlung solcher Steine, muß Herr Klotz darum diese Bedeutung in die alten Autores übertragen? Und was ich von der Daktyliothek des Scaurus sage, ist von den übrigen noch mit mehrerem Grunde zu vermuthen. Noch itzt übersteigt es nicht das Vermögen eines wohlhabenden Privatmannes, ansehnliche Sammlungen von geschnittenen Steinen zu haben, und weiter Nichts als solche Sammlungen sollen die Daktyliotheken gewesen sein, welche Pompejus und Cäsar und Marcellus aufs Capitol und in die Tempel schenkten?

„Auch vom Mäcen", sagt Hr. Klotz[3], „wissen wir, daß er eine besondere Neigung zu den Edelsteinen gehabt habe. Er gesteht diese Neigung nicht allein selbst in einem Gedichte an den Horaz, sondern man sieht sie auch aus einem Briefe

---

[1] S. 23.

[2] Libro XXXVII. Sect. 1.

[3] S. 24.

des Augustus an ihn.“ Er gesteht sie selbst? Ich habe die Anthologie seines Freundes, des Hrn. Burmanns, auf die er desfalls verweiset, nicht bei der Hand; doch das Gedicht auf den Horaz, in welchem Mäcen seine Neigung selbst gestehen soll, werden ohne Zweifel die Verse sein, die uns Isidorus aufbehalten hat und sich anfangen:

> **Lugent, o mea vita, te smaragdus,**
> **Beryllus quoque.**
>
> [Dich, o mein Leben, beweinen der Smaragd
> Und der Beryll.]

Aus diesen aber erhellet bloß die abgeschmackte Kakozelie des Mäcenas, und keineswegs seine Liebhaberei an Edelsteinen. Denn sonst würde man auch unsere Lohensteine und Hallmanne, die ihren Geliebten so gern Augen von Diamanten, Lippen von Rubin, Zähne von Perlen, eine Stirn von Helfenbein und einen Hals von Alabaster gaben, für große Liebhaber und Kenner von dergleichen Kostbarkeiten erklären müssen. Selbst das Fragment von dem Briefe des Augustus beim Macrobius ist Nichts als eine Verspottung dieser Kakozelie. Eher noch hätte sich Hr. Klotz darauf berufen können, daß Mäcenas von Edelsteinen Etwas geschrieben zu haben scheine, weil Plinius ihn zu seinem siebenunddreißigsten Buche genutzt zu haben bekennet. Doch wozu auch Das? Mäcenas mag ein noch so großer Liebhaber von Edelsteinen gewesen sein: war er es darum von geschnittenen? Wann er sie der Pracht wegen liebte, wie von ihm zu vermuthen, so zog er sicherlich die ungeschnittenen vor.

Um die Mannigfaltigkeit der Vorstellungen auf geschnittenen Steinen zu begreifen, sagt Herr Klotz[1], müsse man erwägen, daß die Alten keine den Geschlechtern eigenthümliche Wappen in den Ringen geführet. Das schreibt er dem ehrlichen Kirchmann auf Treu und Glauben nach. Indeß ist nur so viel davon wahr, daß dergleichen Geschlechtssiegel nicht so gewöhnlich bei ihnen waren, als sie bei uns sind. Wer sie ganz und gar läugnen will, der ist bald widerlegt. Hatte nicht Galba ein solches προγονικον σφραγισμα [Geschlechtssiegel], wie es Dio[2] nennet? Bis auf ihn hatten die Kaiser alle mit dem Kopfe des Augustus gesiegelt; aber er behielt sein Geschlechtssiegel, welches ein Hund war, der sich über das Vordertheil eines Schiffes herabbiegte. Die ganze Familie der Macrianer führte den Alexander in ihren Ringen. Hiervon bringt Kirchmann selbst die Stelle aus dem Trebellius

---

[1] S. 20.
[2] **Libr. LI. p. 634. Edit. Reimari.**

Pollio in dem nämlichem Kapitel bei, in welchem er die Geschlechtssiegel der Alten läugnet: aber welcher Kompilator hat nicht auf der andern Seite schon vergessen, was er auf der ersten geschrieben?

Und nun hören Sie doch, wie Herr Klotz diese Materie schließt![1] „Wir würden also", sagt er, „von der Steinschneiderkunst ohngefähr folgende chronologische Geschichte zu entwerfen haben. Sie scheinet, im Orient entstanden zu sein, wurde von den meisten Völkern Asiens ausgeübt, und besonders von den Aegyptern getrieben. Dann kam sie zu den Hetruriern, ward den Griechen bekannt und endlich in Rom aufgenommen." Sagen Sie mir doch, was den Herrn Klotz mag bewogen haben, den Hetruriern eine frühere Kenntniß der Steinschneiderkunst beizulegen als den Griechen? Glaubt er wirklich, daß sie den Hetruriern unmittelbar von den Aegyptern mitgetheilet worden? Ist es also mehr als eine leere Vermuthung des Buonarotti, daß die Hetrurier eine Kolonie der Aegypter gewesen? Hat man außer der Aehnlichkeit des Styls in den Zeichnungen beider Völker historische Beweise davon? und welche sind es? Doch ich will diese Fragen nicht weiter fortsetzen. Herr Klotz hat sicherlich an keine derselben gedacht; sondern allem Ansehen nach diese seine chronologische Geschichte lediglich nach der Folge der Kapitel in Winkelmanns Geschichte der Kunst abgefaßt. Wie diese mit Absicht auf die verschiednen Stufen der Kunst geordnet sind, läßt er die Kunst selbst wandern: aus Aegypten nach Hetrurien, aus Hetrurien nach Griechenland und aus Griechenland nach Rom.

Siebzehnter Brief.

Was Herr Klotz hierauf von dem verschiedenen Style der ägyptischen, hetrurischen und griechischen Künstler beibringt, das gehört dem Herrn Winkelmann; ob er es gleich vollkommen in dem Tone eines Mannes vorträgt, der alle diese Dinge sich selbst abstrahieret hat.

Eine Stelle fällt mir darunter in die Augen, die zur Probe dienen kann, in welchem hohen Grade Herr Klotz die Geschicklichkeit besitzt, fremde Bemerkungen so zu verstümmeln, daß ihre Urheber alle Lust verlieren müssen, sich dieselben wiederum zuzueignen.

„Man hat", sagt er[2], „viel hohlgegrabne Steine der

[1] S. 26.
[2] S. 27.

Aegypter. Allein der Graf Caylus erinnert sich nicht, einen erhaben geschnittnen Stein gesehen zu haben. Hatten die Aegypter keinen Geschmack an den letztern? oder hat ein ungefährer Zufall sie unsern Augen entzogen? oder was ist sonst die Ursache dieser Seltenheit?"

Wie? Caylus erinnerte sich keines einzigen ägyptischen Cameo? Er besaß ja selbst einen, den er selbst beschrieben und dessen ich mich bei ihm sehr wohl erinnere: einen Löwen auf einem Carneol[1].

Nun sehe ich den Ort nach, wo Herr Klotz bei dem Caylus so Etwas will gefunden haben, und sehe, daß Caylus bloß sagt: „Ohngeachtet wir eine große Menge ägyptischer Steine kennen, welche in die Tiefe geschnitten sind, so haben wir doch beinahe gar keine, an denen die Figuren erhaben geschnitten sind und die wir pierres camées nennen."[2] — Beinahe gar keine! Heißt Das keine? Vielmehr sagt Caylus damit, daß ihm einige bekannt gewesen.

Sonst hätte ich selbst ihm ein Paar nachweisen können. Der schönste ägyptische Stein, den Natter jemals gesehen, und der an trefflicher Arbeit keinem griechischen Etwas nachgab, war ein Cameo. Er stellt den Kopf einer Isis vor und gehörte dem Marchese Capponi zu Rom. Einen ähnlichen, aber größern besaß D. Mead[3].

Ich glaube, gläserne Pasten von beiden in der Stoschischen, itzt Königlich Preußischen Sammlung gesehen zu haben. Herr Winkelmann sagt zwar[4], daß das Original des erstern sich in dem Collegio des heiligen Ignatius zu Rom befinde; allein es kann aus dem Besitze des Marchese Capponi dahin gekommen sein. Wo das Original des zweiten sei, giebt Herr Winkelmann gar nicht an; doch der Umstand, daß er eine ähnliche Isis, nur etwas größer, vorstelle, läßt vermuthen, daß er in der Sammlung des D. Mead zu suchen gewesen. Irre ich mich, desto besser; so finden sich zwei vortreffliche erhabne ägyptische Steine mehr, die dem Herrn Klotz wohl hätten bekannt sein sollen.

Die nämliche Stoschische Sammlung enthält noch verschiedne andere, sowohl alte als neue ägyptische Pasten, die alle von erhabnen Steinen genommen worden und deren Orginale in den Kabinettern entweder verstreut sind oder verloren gegangen.

---

[1] Samml. v. Alterth. B. 1. Taf. 1. Nr. 3.
[2] Ebendas. S. 26. deutscher Uebers.
[3] Traité de la Methode antique etc. Préf. p. 7.
[4] Descript. des Pier. gr. p. 9. 10.

Die Fragen, in welche Herr Klotz über die vermeinte gänzliche Vermissung erhabner ägyptischer Steine ausbricht, sind ebenfalls die verstümmelten Fragen des Caylus. Anstatt ihm so sonderbar nachzufragen, hätte er vielmehr die falsche Voraussetzung des Grafen rügen sollen. Weil die Kunst, die Steine tief zu arbeiten und die ihr entsprechende Kunst, sie erhaben zu arbeiten, nicht wohl anders als mit gleichen Schritten fortgehen können, so schließt Caylus, hätten sich auch die Steine von beiden Gattungen in gleicher Proportion vermehren müssen. Gewiß nicht; denn der Gebrauch, damit zu siegeln, machte die von der Einen Gattung nothwendiger als die von der andern, und folglich auch häufiger. Daher sind nicht bloß bei den ägyptischen Steinen der Camei die wenigern, sondern bei allen. Der Luxus allein vermehrte die Camei; und wenn bei den Aegyptern der Camei gegen ihre vertieften Steine ungleich weniger waren als bei den Griechen und Römern, so kam es nur daher, weil bei jenen der Luxus niemals so groß gewesen als bei diesen. Das ist die Auflösung des Räthsels, die Caylus nicht erst von der Zeit hätte erwarten dürfen.

Ich könnte hinzufügen, daß die Aegypter Diejenigen gewesen, welche beide Arten des Schneidens auf ihren Steinen angebracht. Ich meine die sogenannten Skarabäi, welche auf der flachen Seite tiefe Zeichen und Figuren, auf der hintern convexen Fläche aber einen erhaben geschnittenen Käfer zeigen. Herr Klotz muß aus seinem Caylus wissen[1], daß sich unter diesen Käfern Stücke von sehr schöner Arbeit finden. Wenn Aelianus aber sagt[2], daß die Käfer, welche die ägyptischen Soldaten in ihren Ringen getragen, eingegrabener Arbeit gewesen wären, so hat Aelian entweder sich geirrt, oder es hat sich mit diesen Käfern gerade das Gegentheil von Dem zugetragen, was Herr Klotz meinet, daß mit den andern ägyptischen Steinen geschehen. Die von erhabner Arbeit sind nur allein übrig geblieben; ich wenigstens habe nie von einem tiefgegrabenen Käfer dieser Art gehört.

Achtzehnter Brief.

Mit einem andern Auge betrachtet Caylus, mit einem andern Winkelmann die Werke der hetrurischen Künstler. Caylus neiget sich noch immer gegen die Meinung des

---

[1] Erster Band, Taf. IX. Nr. 3.

[2] Hist. Animal. Libr. X. cap. 15. — *Εγγεγλυμμενον κανθαρον* [einen eingeschnittenen Käfer].

Buonarotti, welcher die hetrurische Kunst ägyptischen Ursprungs macht: Winkelmann hingegen will davon Nichts wissen; sondern, wenn die Kunst durch Fremde nach Hertrurien gebracht worden, so waren es nach ihm die Pelasger, von welchen die Hetrurier den ersten Unterricht darin bekamen. Jenem ist es genug, daß ein Stein, den man für hetrurisch hält, ein Skarabäus ist, um daraus auf die Verwandtschaft dieses Volkes mit den Aegyptern zurück zu schließen: Dieser erkennt zwar in dem ältesten hetrurischen Style die Aehnlichkeit mit dem ägyptischen; aber auch der älteste griechische Styl hatte diese Aehnlichkeit, und Das ist genug, sie in den hetrurischen Werken zu erklären, ohne deswegen zu einer unmittelbaren Abstammung von den Aegyptern seine Zuflucht nehmen zu dürfen.

Mit welchen von Beiden hält es Herr Klotz? — O, Herr Klotz hält es mit Beiden: desto flinker geht das Abschreiben von Statten. Denn so ungefähr eine Verbindung ist zwischen Beiden bald gemacht. „An einigen ihrer Werke“, sagt er[1], „kann man die Quelle wahrnehmen, woraus die Künste der Hetrurier geflossen: ich meine Aegypten. — Die Werke späterer Zeiten zeugen von einer Bekanntschaft mit Griechenland.“ Die Werke späterer Zeiten: sehen Sie, nun hat Caylus und Winkelmann Recht; Einer so gut wie der Andere. Aber fragen Sie ja nicht, warum nur die Werke späterer Zeiten? Fragen Sie ja nicht, welche ältere hetrurische Steine Hr. Klotz kennt, als den mit den fünf Helden vor Theben? und wie er selbst eben diesen Stein drei Zeilen vorher wegen seines Alterthums rühmen, und dennoch gleich darauf die Bekanntschaft der hetrurischen Künstler mit der griechischen Geschichte und Fabel auf ihre Werke späterer Zeit einschränken können? Der Kompilator kann sich widersprechen, so oft als er will.

Von den Hetruriern leitet Hr. Klotzen seine chronologische Ordnung auf die Griechen. „Zur höchsten Vollkommenheit“, schreibt er[2], ward die Steinschneiderkunst von den Griechen gebracht, welche dieselbe nach der Meinung einiger Schriftsteller von den Aegyptern empfangen, aber durch die Größe ihres Geistes erhoben hatten.“ Geben Sie wohl Acht! Nach der Meinung einiger Schriftsteller, von den Aegyptern: aber nach seiner, und bessern, die sich auf die Chronologie gründet, von den Hetruriern! Oder wollen wir Herr Klotzen diese gar zu große Ungereimtheit lieber nicht behaupten lassen, ob er sie schon wirklich sagt? Gut, sie mag Nichts als Mangel

---

[1] S. 28.
[2] S. 29.

an Präcision sein; und wir wollen, was er da vorbringt, von einer andern Seite betrachten.

Wer sind die einigen Schriftsteller, welche behaupten, daß die Griechen die Steinschneiderkunst von den Aegyptern empfangen? Hr. Klotz, der die Quellen gebraucht zu haben versichert, verweiset uns desfalls auf Nattern. Natter ist keine Quelle; aber die Quellen werden sich bei dem Natter finden; gut. Ich schlage also Nattern nach, und finde, daß er allerdings sagt: J'en conclus naturellement — que les Grecs et les autres Nations avoient emprunté leur Méthode de graver des Egyptiens et l'avoient perfectionnée, comme tant de savans l'ont déjà prouvé évidemment. [Ich schließe daraus, daß die Griechen und die andern Völker ihre Art zu gravieren von den Aegyptern entlehnt und sie vervollkommnet hatten, wie so viele Gelehrte es schon augenscheinlich bewiesen haben.] Ein Stern verweiset mich unter den Text; und da stehen wirklich einige von diesen Gelehrten genannt: Plinius, Stosch und Mariette. Aber Stosch und Mariette gelten eben so viel als Natter und Klotz, und Alles beruhet folglich auf dem Plinius, dessen Anführung, buchstäblich nachgeschrieben, so aussieht: Plin. lib. 35. c. 3 p. m. 346. Anaglypho opere gemmis insculpere populis illis (Egyptis) mos erat, etc. [Jene Völker (die Aegypter) hatten die Sitte, ihre Edelsteine erhaben zu schneiden u. s. w.]

Ich sage: Herr Klotz muß diese Anführung nicht nur nicht nachgeschlagen, sondern auch nicht einmal gelesen haben.

Denn wenn er sie gelesen hätte, würde er sich ihrer doch wohl da erinnert haben, wo er ganz und gar von keinen erhaben geschnittenen ägyptischen Steinen wissen will. Wenigstens würde er seine Frage: „Hatten etwa die Aepypter keinen Geschmack an solchen Steinen?“ zurückbehalten haben; indem, nach den angeführten Worten des Plinius, sie gerade mehr Geschmack an erhaben als an tief geschnittenen Steinen gehabt hätten; anaglypho opere gemmis insculpere populis illis mos erat [jene Völker hatten die Sitte, ihre Steine erhaben zu schneiden]. — Doch ich vergesse schon wiederum den Kompilator, der sich schlechterdings an Nichts zu erinnern braucht.

Nachgeschlagen hat er die Stelle wenigstens gewiß nicht. Denn wenn er sie nachgeschlagen hätte, würde er sie sicherlich nicht gefunden haben, wenigstens da nicht gefunden haben, wo sie stehen soll. Sie steht nicht in dem dritten Kapitel des fünfunddreißigsten Buchs; sie steht in dem ganzen fünfunddreißigsten Buche nicht; kurz, sie steht in dem ganzen Plinius nicht, und Gott mag wissen, wo sie Natter, oder Herr Deschamps, dessen Feder sich Natter bediente, hergenommen hat.

Wie gefällt Ihnen Das? Was sagen Sie zu einem solchen Quellenbraucher, der aus der ersten der besten Pfütze schöpft, ohne sich zu bekümmern, was für Unreinigkeiten auf dem Grunde liegen?

Neunzehnter Brief.

Von den Römern, in Absicht auf die Kunst, schwatzt Hr. Klotz[1] nach dem alten, von Winkelmann[2] genugsam widerlegten Vorurtheile, daß ihre Künstler einen eigenen Styl gehabt „Wahre Kenner", sagt er, „bemerken an den römischen Steinen eine trockene Zeichnung, ein ängstliches und plumpes Wesen, eine kalte Arbeit, und an den Köpfen weder Geist noch Charakter." Ueber die wahren Kenner! Wenn Das den römischen Styl ausmacht, so arbeiten alle Stümper im römischen Style. Aber wer heißt denn diese wahre Kenner Alles, was schlecht ist, für römisch ausgeben? Gab es unter den griechischen Künstlern keine Stümper?

Der letzte Stoß, mit dem Hr. Klotz gegen die römische Kunst ausfällt, ist besonders merkwürdig. Auch ist er ganz von seiner eigenen Erfindung, und mit einer Behendigkeit und Stärke geführt, daß ich gar nicht absehe, wie er zu parieren ist. „Die Römer," versichert er, „hatten nicht einmal ein Wort in ihrer Sprache, einen Steinschneider anzudeuten."

Was eine so gering scheinende Anmerkung aus dem Wörterbuche mit Eins für einen Aufschluß in die Geschichte der Künste geben kann!

Nun rede man mir ja Nichts mehr von der Baukunst der Römer! Sie hatten ja nicht einmal ein Wort in ihrer Sprache, einen Baumeister anzudeuten.

Eben so wenig sage man mir von ihrer Dichtkunst! Sie hatten ja nicht einmal ein Wort in ihrer Sprache, einen Dichter anzudeuten.

Hingegen ist aus eben diesem Grunde klar, daß wir Deutsche ganz andere Architekten und Poeten haben müssen.

Nur fällt mir ein, — kaum getraue ich mir aber gegen einen Lateiner, wie Herr Klotz ist, einen solchen Einfall vorzubringen — ob es auch wirklich wahr ist, daß die Römer kein Wort in ihrer Sprache gehabt, einen Steinschneider anzudeuten?

---

[1] S. 30. u. f.

[2] Gesch. der Kunst, S. 291 und 293.

Sigilliarius [Verfertiger von kleinen Bildern in Wachs ꝛc.], worüber sich Hr. Klotz in der Note allein ausläßt, mag es freilich nicht sein; und besonders mag es, mit Flaturarius [Metallgießer] verbunden (nicht Flatuarius, wie Hr. Klotz zwei Mal mit großen und mit kleinen Buchstaben drucken lassen) wohl etwas ganz Anders heißen. „Hr. Walch“, sagt Hr. Klotz, „erklärt es richtiger durch signorum statuarumque ex metallo fuso fabricator“ [Verfertiger von Bildern und Statuen aus gegossenem Metall]. Es kann sein; aber warum denn eben Hr. Walch? Schon in Fabers Thesauro war es durch χαλκευς ανδριαντοποιος [Verfertiger von ehernen Bildsäulen] erklärt. Ich für mein Theil möchte indeß die Meister großer Werke nicht anders darunter verstehen, als in so fern ein Künstler, der das Große zu fertigen weiß, auch das Kleinere dieser Art machen kann. Denn für Jenen war das Wort Statuarius [Bildgießer] insbesondere; und der Sigilliarius [Verfertiger von kleinen Bildern in Wachs ꝛc.], denke ich, beschäftigte sich allein mit den kleinen Kunst- und Spielwerken, welche die Römer zum Beschlusse der Saturnalien einander schickten, und welche nach dem Savot und Rink größtentheils aus Medaillen bestanden.

Aber was hat Hr. Klotz gegen das Wort Scalptor [Steinschneider]? Ich sollte meinen, es wäre ausgemacht, daß es in dem eigentlichsten Verstande einen Steinschneider bedeute[1]. Bei dem Plinius bedeutet es ihn gewiß, so oft es allein steht; und wenn er eine andere Art Künstler damit anzeigen will, so setzt er die besondere Materie, in der er arbeitet, hinzu. Er sagt, scalptores et pictores hoc cibo utuntur oculorum causa [die Steinschneider und Maler gebrauchen diese Nahrung der Augen wegen]; er sagt, adamantis crustae expetuntur a scalptoribus, ferroque includuntur [die Diamantsplitter werden von den Steinschneidern gesucht und in Eisen eingefaßt]; hingegen sagt er, wenn er von Bildhauern redet, haec sint dicta de marmorum scalptoribus [damit sei von den Marmorschneidern genug gesagt].

Auch kömmt in alten Inschriften und Glossen das Wort cavator [Aushöhler] und cavitarius [Aushöhler] vor, welches ganz und gar nichts Anders als einen Steinschneider be-

---

[1] **Scalptores proprie qui gemmas cavant, hoc est, qui cavam faciunt in gemmis effigiem, quae pro sigillo solet insculpi.** [Die Steinschneider sind eigentlich Diejenigen, welche Edelsteine aushöhlen, d. h. welche in den Edelsteinen ein hohles Bild machen, das als Siegel eingeschnitten zu werden pflegt.] **Salmasius ad Solinum, p. 1100. Edit. Par.**

deutet, und von den neuern Griechen sogar in ihre Sprache übergenommen worden[1].

Zwanzigster Brief.

Nun kömmt Hr. Klotz auf die berühmtesten Steinschneider neuer und alter Zeit[2]. Mit Jenen thut er, als ob er noch so bekannt sei; er läßt, die er für die vorzüglichsten hält, die Musterung passieren, und Jeden mit einer kleinen Censur laufen. Seine Censuren aber sind lauter Scharwenzel, die man versetzen und vertauschen kann, wie man will, indem sie auf den Einen eben so gut, wie auf den Andern passen: „er hat sich mit Ruhm gezeigt; er erwarb sich allgemeine Hochachtung; er ist keinem Freunde der Kunst unbekannt." Was lernt man aus solchen Lobsprüchen? — Daß uns der Ertheiler Nichts zu lehren gewußt.

Aber Hr. Klotz will uns nun mit aller Gewalt belehren; er schreibt also ohne Wahl und Prüfung aus, und lehrt auf gut Glück, es mag wahr oder falsch sein. „Philipp Christoph Beckern", sagt er, „und Marcus Tuschern will ich das Lob des Fleißes nicht streitig machen." Marcus Tuschern, das Lob des Fleißes! das will ihm Hr. Klotz nicht streitig machen! Hr. Klotz kennt also wohl recht viel geschnittene Steine von Marcus Tuschern? O! Das wird ihm Marcus Tuscher noch im Grabe danken. Denn Marcus Tuscher wollte gar zu gern ein Edelsteinschneider heißen, und war ganz und gar keiner. — Ganz und gar keiner? und Hr. Klotz macht ihn zu einem der fleißigsten? — Der Ausschreiber müßte sich hüten, zu Dem, was er findet, auch nicht eine Sylbe hinzu zu setzen! Hr. Klotz fand Tuschern beim Mariette als Steinschneider angeführt; obwohl nicht als einen fleißigen; der Fleiß ist sein Zusatz; und durch diesen Zusatz wird eine kleine Irrung des Mariette zu einer groben Unwahrheit. Lesen Sie nur folgende Stelle! Mr. Mariette, sagt Natter in seiner Vorrede[3], se trompe encore au sujet de Mr. Marc Tuscher de Nuremberg, qui n'a jamais gravé en pierres fines. C'étoit un Peintre qui avoit le foible de vouloir passer aussi pour un Graveur. Il a modélé son propre Portrait en cire molle, fort en petit: il en a fait une empreinte en plâtre, et puis en pâte de différentes couleurs; entr'autres en couleur d'Aigue-marine, dont Mr. Ghinghi,

---

[1] Salmasius I. c.
[2] S. 33—80.
[3] Pref. XXXI.

qui étoit alors Graveur du Grand-Duc de Toscane, a retouché les cheveux, et poli la face. Il a gravé à la verité la tête de Minerve en pierre Paragone, mais cela se peut faire avec une simple aiguille et un canif sur cette pierre, mais non sur des pierres fines. [Hr. Mariette irrt nochmals in Betreff des Hrn. Marcus Tuscher, der niemals in Edelsteinen gestochen hat. Es war ein Maler, der die Schwachheit hatte, auch für einen Graveur gehalten werden zu wollen. Er hat sein eigenes Bild in Wachs in sehr kleinem Maßstab modelliert; er hat davon einen Gypsabguß gemacht, und dann in Pasten von verschiedenen Farben, unter andern in Aquamarin, woran Hr. Ghinghi, der damals Graveur des Großherzogs von Toscana war, die Haare aufgestochen und das Gesicht poliert hat. Er hat allerdings einen Minervakopf auf einen Paragonstein gestochen; aber Dieß kann auf diesen Stein mit einer einfachen Nadel und einem Federmesser geschehen, nicht aber auf Edelsteinen.]

Von den alten Meistern hat Hr. Klotz so Etwas hingeworfen, was weder halb noch ganz ist. Unter Denen, die man in Schriften genennt findet, vergißt er den Cronius, dessen Plinius mit dem Pyrgoteles und Apollonides zugleich gedenkt; und von Denen, deren Namen bloß auf Steinen vorkommen, bringt er keinen einzigen bei, den er nicht aus dem bekannten Stoschischen Werke genommen hätte. Er scheinet, nicht einmal gewußt zu haben, daß Stosch an einem zweiten Theile dieses Werks gesammelt, daß verschiedene dazu gesammelte Stücke in seiner von Winkelmann beschriebenen Daktyliothek anzutreffen; und daß sogar von einigen sehr schöne Kupfer, die Schweickart nach Marcus Tuschers Zeichnung gestochen, gewissen Exemplaren des Winkelmannischen Werkes einverleibet sind. Er hätte sonst den Phrygillus anführen müssen, dessen auf der Erde sitzender Cupido mit einer offenen Muschel neben sich, unter allen bekannten griechischen Steinen Einer der schätzbarsten ist, sowohl in Ansehung der Kunst und Arbeit, als des hohen Alters, an welchem ihm, nach dem Zuge der Buchstaben in dem Namen des Künstlers zu urtheilen, kein einziger von den beschriebenen Steinen beikömmt[1]. Er hätte sonst unter den Werken des Solons die Bacchantin auf einer alten Paste nicht vergessen müssen, die uns eine weit größere Idee von diesem Künstler macht, als uns die bisher von ihm bekannten Steine gewähren können[2].

---

[1] Winkelmann, Descript. des pier. gr. p. 137.
[2] Ibid. p. 251.

Der historischen Nachrichten von den alten Künstlern sind freilich wenige. Dieses hindert aber nicht, daß nicht über verschiedene demohngeachtet Vielerlei anzumerken sein sollte. Ueber den Dioscorides z. E., oder wie wir ihn eigentlich schreiben sollten, Dioscurides; denn so hat er sich auf seinen Steinen selbst geschrieben; so hat ihn Torrentius in verschiednen Handschriften des Suetons geschrieben gefunden. Von den Steinen, die seinen Namen führen, hat man nicht wenige für untergeschoben zu halten; und von denen, die man ihm nicht absprechen kann, werden verschiedne ganz falsch gedeutet. Die zwei Köpfe des Augustus beim Stosch können keine Köpfe des Augustus sein; der sogenannte Diomedes mit dem Palladio stellt vielleicht ganz etwas Anders vor u. s. w.

Doch mit den Unterlassungssünden des Hr. Klotz muß ich mich ja nicht abgeben. Ich würde kein Ende finden!

Einundzwanzigster Brief.

Lassen Sie sehen, was Hr. Klotz von der Materie, in welche diese Künstler arbeiteten, von den Steinen als Steinen weiß.

„Die alten Künstler", schreibt er[1], „gruben in allen Arten von kostbaren Steinen. Mariette sagt, daß er sogar schöne Smaragde und Rubinen gesehen habe, in welche der Steinschneider Figuren geschnitten. Aber Dieses scheinet mir seltener geschehen zu sein, am Seltesten mit dem Rubin, wegen seiner Härte und großem Werthe. Selten sind auch ihre Werke in Sapphir. Am Häufigsten gebrauchten sie zu hohlgegrabnen Werken den Carneol und Agath, von einer Farbe, so wie sie sich bei erhabnen Werken der verschiednen Agathonyche und Sardonyche bedienten."

Wie Vieles wäre hier zu erinnern! Wie Manches müßte geändert und genauer ausgedruckt werden, ehe es von einem Manne geschrieben zu sein scheinen könnte, der in diesen Dingen kein Fremdling ist.

Es sei, daß die alten Künstler, so gut wie die neuern, in alle Arten von Edelsteinen schneiden können; es sei, daß sie wirklich in alle geschnitten haben. Ihre Werke auf eigentliche Edelsteine waren darum doch eben so selten, als dergleichen zu unsrer Zeit sind, und es ist bloße Deklamation, wenn Hr. Klotz an einem andern Orte[2] schreibt, „daß jene

[1] S. 40.
[2] S. 21.

Neigung der Alten zu den Ringen mit geschnittenen Steinen einen bessern Geschmack anzeige, als man heut zu Tage habe, da man bloß geschliffene Steine, ohne daß die Erfindung oder Arbeit des Steinschneiders sich auf eine Art daran gezeigt hätte, die uns unterrichten oder ergetzen könnte, hoch schätzt, und mit ungeheuren Summen bezahlt." — Dergleichen Steine, die man itzt mit ungeheuren Summen bezahlt, hielt auch das Alterthum, wie ich schon erinnert habe, für viel zu gut, sie von der Kunst verletzen zu lassen. Auch schon vor Alters dünkte es der Prachtliebe von besserm Geschmacke, dergleichen Steine als bloße Steine zu tragen[1]; und nur denen von geringerem Werthe ließ man durch die Kunst einen höhern Werth ertheilen, ut alibi ars, alibi materia esset in pretio [daß hier die Kunst, dort der Stoff den Werth vermehrte]. Und wahrlich so gehört es sich auch! Denn wenn die Kunst nicht ausdrücklich, zur leichtern und glücklichern Behandlung, die kostbarere Materie erfodert, so ist es albern, und zeigt gerade von keinem Geschmacke, und zeigt von Nichts, als einer barbarischen Verschwendung, diese kostbarere Materie demohngeachtet, vorzüglich vor der weniger kostbaren, aber zur Behandlung mehr geschickten Materie zu brauchen.

Wenn folglich die Alten auch schlechterdings nie in Diamant, oder Smaragd, oder Rubin geschnitten hätten; wir Neuern hingegen hätten in Nichts als solche Steine geschnitten; so würde Dieses doch auf keine Weise ein Vorzug für unsere Künstler sein; gesetzt auch, daß ihre Arbeit vollkommen so gut als die Arbeit der alten Künstler wäre. Zwar gehört die Härte mit unter die Eigenschaften, welche den Werth eines Steines erhöhen; und derjenige Künstler, der einen ungleich härtern Stein bearbeitet, findet ungleich größere Schwierigkeiten zu übersteigen, als der, welcher einen geschmeidigern unter Händen hat. Aber die überstiegene Schwierigkeit machte bei den Alten keine Schönheit mehr, und ihren Künstlern kam es nie ein, sich muthwillig Schwierigkeiten zu schaffen, um sie überwinden zu können.

Wenn ein Natter zwölf Mal mehr Zeit braucht, einen Kopf in einen Diamant zu schneiden, als in einen andern

---

[1] Alias deinde gemmas luxuria violari nefas putavit, ac ne quis signandi causam in annulis esse intelligeret, solidas induit. [Darauf hielt man es wieder für Unrecht, die Edelsteine zu verletzen und steckte sie ganz an, damit man nicht glauben solle, die Ringe seien des Siegelns wegen da.] Plinius lib. XXXIII. sect. 6.

orientalischen Stein[1]; warum soll Natter seiner Zeit und seiner Ehre so feind sein, und für zwölf Kunstwerke nur Eins machen? Was hilft es ihn, daß dieses Eine von Diamant ist? Der Diamant hat nicht gemacht, daß seiner Kunst ein einziger Schwung sanfter, ein einziger Druck kräftiger gerathen; aber die Kunst hat den Diamant verhunzt. Der Diamant hat von seiner Masse, hat von seinem Feuer verloren, und warum? wozu? Eben die Kunst, die uns diesen Verlust kaum kann vergessen machen, würde jeden geringern Stein in einen Diamant veredelt haben.

Und so wollte ich sicher annehmen, daß überall, wo in den alten Schriftstellern eines besonders kostbaren Ringes oder Steines gedacht wird, ein Stein ohne Figuren zu verstehen sei. Von dem, zu dessen freiwilligen Verluste sich Polykrates entschloß, um die neidische Gottheit zu versöhnen, die sein ununterbrochenes Glücke leicht beleidigen dürfte, sagt es Plinius ausdrücklich; ja seine Worte[2] scheinen sogar anzudeuten, daß dieser Stein nicht einmal geschliffen, sondern völlig so gewesen, wie er aus der Hand der Natur gekommen.

Hingegen bin ich völlig der Meinung, daß, wenn Eupolis den Cyrenäern nachsagte[3], daß der Geringste von ihnen einen Siegelring trage, der zehn Minen koste, dieser Vorwurf der Verschwendung mehr auf die zu theuren Steine gieng, welche sie ungeschnitten in ihren Ringen trugen, oder geschnitten zu ihren Siegeln mißbrauchten, als auf den zu großen Lohn, den sie dem Künstler für den Schnitt entrichteten.

Zweiundzwanzigster Brief.

Allerdings ist es ganz ohne Grund, wenn Hr. Klotz in dem Ringe, welcher die Feindschaft zwischen dem Cäpio und Drusus veranlaßte, so wie in dem Opale, der dem Nonius die Verbannung zuzog, geschnittene Steine finden will[4]. Aber über den Ring des Polykrates, meinen Sie, dürfte dem Plinius weniger zu glauben sein als dem Herodotus, und Strabo und Pausanias und Tzetzes, die nicht allein ausdrücklich sagen, daß der Stein desselben ein geschnittener

---

[1] Pref. XVI.

[2] Polycratis gemma, quae demonstratur, illibata intactaque est. [Des Polykrates Edelstein, welcher noch gezeigt wird, ist unberührt und unversehrt.] Libr. XXXV. sect. 4.

[3] Aelianus Hist. var. lib. XII. cap. 30.

[4] S. 21.

Stein gewesen, sondern auch den Meister nennen, der ihn geschnitten habe.

Und doch halte ich es lieber mit dem Plinius! Nicht zwar deswegen, weil Plinius sagt, daß dieser Stein des Polykrates, welcher ein Sardonyx gewesen, noch bei seiner Zeit zu Rom in dem Tempel der Concordia gezeigt worden, und er sich also mit seinen eigenen Augen belehren können; denn er selbst sagt Das, weil er es sagen hören, nicht weil er es wirklich glaubt[1]: sondern ich gründe mich auf etwas Anders. Auf den Künstler nämlich, der ihn geschnitten haben soll.

Theodorus von Samos wird als dieser genennt. Nun aber sagt das ganze Alterthum, daß dieser Theodorus in Metall gearbeitet, und zugleich ein Baumeister gewesen. Wäre es fast nicht ein wenig zu viel, ihn auch zum Steinschneider zu machen? Und wie, wenn der Ring, von dem die Rede ist, sein Werk sein könnte, wenn er auch kein Steinschneider gewesen wäre? wenn er ihn nämlich bloß gefaßt hätte? Ohne Zweifel paßt Dieses zu seiner anderweitigen Kunst besser; und Herodotus scheinet, in der That auch nichts Anders sagen zu wollen: *ἦν οἱ σφρηγις την ἐφορεε χρυσοδετος — ἦν δε ἐργον Θεοδωρου του Τηλεκλεος Σαμιου.* „Polykrates hatte einen in Gold gefaßten Stein, welcher ein Werk des Theodorus war." Ich verstehe, in so fern er gefaßt war; nicht aber, in so fern er irgend eine eingeschnittene Figur enthielt. Denn es ist

---

[1] Sardonychem, heißen die Worte des Plinius, eam gemmam fuisse constat: ostenduntque Romae, si credimus, Concordiae delubro, cornu aureo Augusti dono inclusam, et novissimum prope locum tot praelatis obtinentem. [Daß dieser Edelstein ein Sardonyx war, steht fest, und man zeigt ihn, wenn wir es glauben wollen, zu Rom im Tempel der Concordia, wo er in ein goldenes Horn, ein Geschenk des Augustus, eingeschlossen ist, und fast die letzte Stelle einnimmt, so viele andere haben bereits vor ihm den Vorzug erhalten.] Dieses giebt unser deutscher Uebersetzer: „und man zeigt ihn, wo wirs glauben wollen, zu Rom in der Kapelle der Eintracht, wo er durch das Geschenk der Kaiserin in ein goldnes Horn eingeschlossen ist, und da ihm so viele vorgezogen sind, fast den letzten Ort behauptet". Ich zweifle, ob man daraus versteht, was Plinius sagen wollen, und was er für ein goldnes Horn gemeinet, in welchem sich dieser Stein befand. Ich glaube, er meinte das Füllhorn, mit welchem die Göttin der Eintracht vorgestellet wird. Dieses war mit Edelsteinen besetzt, unter welchen sich auch der Sardonyx des Polykrates, wie man vorgab, befand; aber fast ganz unten, wo er so vielen andern nachstehen mußte, zum Beweise, wie sehr der Luxus in diesen Kostbarkeiten seit den Zeiten des Polykrates gestiegen.

falsch, was Kuhnius[1] und Andere sagen, daß σφραγις nothwendig einen Ring mit einem geschnittenen Steine bedeute; es kann eben so wohl einen Ring mit einem bloßen ungeschnittenen Steine bedeuten. Denn Pollux sagt ausdrücklich[2]: ουτω (σφραγιδας) τους ἐπισημους δακτυλιους ὠνομαζον, τους τα σημαντρα, ἡ λιϑους ἐν αὐτοις ἐχοντας [so (Siegelringe) nannte man die gezeichneten Fingerringe, welche Siegel oder Steine in sich haben], und beim Theophrast heißen σφραγιδια [Siegelchen] durchgängig alle Edelsteine überhaupt, wie man sie in Ringen zu tragen pflegt, ohne Absicht auf darein gegrabene Zeichen oder Bilder.

Indeß ist es auch nicht zu läugnen, daß σφραγις [Siegelring] öfters im engern Verstande das ἐκμαγειον [Abdruck], das Bild, die Figur bedeute, welche auf den Stein geschnitten ist, und sich in dem Wachse abdrückt. Ja, eben diese Zweideutigkeit scheinet mir, die Ursache zu sein, warum man in der angeführten Stelle des Herodotus einen Steinschneider zu finden geglaubt, wo man Nichts als einen Goldarbeiter sehen sollen. Was bei dem Herodotus σφρηγις σμαραγδου λιϑου ἐουσα [Siegelring aus einem Smaragdsteine] heißt, heißt bei dem Pausanias[3] ἐπι του λιϑου της σμαραγδου σφραγις [Siegelring auf dem Smaragde], und man muß sonach erst Dieses wiederum in Jenes übersetzen, wenn man sich nicht eine ganz falsche Vorstellung davon machen will.

Ich halte mich bei dieser Kleinigkeit auf, weil es mir vorkömmt, als habe uns Plinius die Epoche der erfundenen, oder in Griechenland wenigstens bekannter gewordenen Kunst, in Stein zu schneiden, zwischen die Zeiten des Polykrates und Ismenias wollen vermuthen lassen[4]. Er sagt: Polycratis gemma, quae demonstratur, illibata intactaque est; Ismeniae aetate multos post annos, apparet scalpi etiam smaragdos solitos. „Der Edelstein des Polykrates, welcher noch gezeigt wird, war völlig unverletzt; und erst zu den Zeiten des Ismenias, viele Jahre nachher, zeigt es sich, daß man auch in Smaragd geschnitten." Ein geschnittener Stein aus den Zeiten vor dem Polykrates war dem Plinius also nicht vorgekommen; und der Smaragd des Ismenias war der erste geschnittene Stein, dessen er erwähnt gefunden.

---

[1] Σφραγιδες differebant ἀπο των δακτυλιων in eo, quod signa quaedam habebant insculpta in gemmis. [Siegelringe waren von den Fingerringen darin unterschieden, daß sie gewisse auf Edelsteine eingeschnittene Zeichen hatten.] In Indice ad Ael. Hist. var.

[2] Lib. V. segm. 100.

[3] Libr. VIII. p. 629. Edit. Kuhn.

[4] Lib. XXXVII. Sect. 4.

Dieses Datum aber fiele weg, wenn man nothwendig zugeben müßte, daß Theodorus von Samos auch in Edelsteinen gearbeitet habe. Indeß hätte Hr. Winkelmann es immer als ausgemacht annehmen mögen; wenn er das Zeitalter dieses Künstlers nur nicht überhaupt so sehr unrichtig bestimmt hätte. „In Erzt"[1], sagt er, „müßte man in Italien weit eher als in Griechenland gearbeitet haben, wenn man dem Pausanias folgen wollte. Dieser macht die ersten Künstler in dieser Art Bildhauerei, einen Rhöcus und Theodorus aus Samos, namhaft. Dieser Letzte hatte den berühmten Stein des Polykrates geschnitten, welcher zur Zeit des Crösus, also etwa um die sechzigste Olympias, Herr von der Insel Samos war. Die Scribenten der römischen Geschichte aber berichten, daß bereits Romulus seine Statue, von dem Siege gekrönt, auf einem Wagen mit vier Pferden, Alles von Erzt, setzen lassen u. s. w."

Es folgt nicht, weil Theodor den Stein des Polykrates geschnitten, weil er die große Vase von Silber gearbeitet hatte, welche Crösus in den Tempel zu Delphi schenkte, daß er darum ein Zeitverwandter des Polykrates und Crösus gewesen. Crösus und Polykrates konnten im Besitze dieser Kunstwerke sein, ohne sie dem Meister selbst aufgegeben zu haben. Dieser konnte längst vor ihnen gelebt haben; und muß auch. Denn Plinius sagt ausdrücklich: Plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradunt, multo ante Bacchiades Corintho pulsos. [Man berichtet, daß Rhoecus und Theodorus lange vor Vertreibung der Bacchiaden aus Korinth die Kunst, aus Thon zu bilden, erfunden hätten.] Diese Vertreibung der Bacchiaden geschah durch den Cypselus um die dreißigste Olympiade; und das multo ante [lange vor] des Plinius bringt das Zeitalter des Theodorus den Zeiten des Romulus ungleich näher; ja Beide können gar wohl als völlig zeitverwandte Personen betrachtet werden.

Aus dem Clemens Alexandrinus lernen wir zwar, daß Polykrates mit einer Leier gesiegelt[2]; und Junius vermuthet, daß diese eben das Sinnbild gewesen, welches Theodorus auf jenen Stein geschnitten. Aber wir wissen, daß man in den ältesten Zeiten auch mit Ringen von bloßem Metall siegelte, in welches die Namen oder Sinnbilder gegraben waren; und folglich kann die Nachricht des Clemens ihre Richtigkeit haben, ohne daß darum die Nachricht des Plinius falsch ist. Denn in dieser ist nicht von bloßen Siegelringen, sondern von

---

[1] Geschichte der Kunst, S. 16.

[2] Paedag. Lib. III. p. 289. Edit. Pott.

Siegelringen mit geschnittenen Steinen die Rede; und es ist der Natur der Sache gemäß, daß jene längst im Gebrauche gewesen, ehe diese aufgekommen.

Dreiundzwanzigster Brief.

Zum Beweise, daß die Cyrenäer von je her als ein der Verschwendung und Wollust äußerst ergebenes Volk bekannt gewesen, führt Aelian aus dem Eupolis an, daß der Geringste von ihnen einen Ring von zehn Minen getragen, ὁς τις αὐτων εὐτελεστατος σφραγιδας ἑιχε δεκα μνων [der Allerärmlichste von ihnen hatte Siegelringe von zehn Minen an Werth], und setzt hinzu: παρην δε θαυμαζεσθαι και τους διαγλυφοντας τους δακτυλιους, „denn man hatte Ursache Die, welche die Ringe gestochen hatten, zu bewundern".

Aber hier muß man den Zusatz des Aelians von dem Zeugniß des Eupolis unterscheiden. Es ist bloß die Auslegung des Aelians, daß diese Ringe wegen der Arbeit des Steinschneiders so kostbar gewesen. Denn σφραγιδες [Siegelringe], wie schon erinnert, heißen nicht eben nothwendig Ringe mit geschnittenen Steinen; und wenn sie es auch hier hießen, so ist darum noch nicht ausgemacht, ob der Stein, oder die Arbeit in dem Steine das Mehreste gekostet.

Ich weiß wohl, auch Christ[1] hat das Letztere angenommen, um daraus zu zeigen, wie hoch die Alten die Kunst des Steinschneidens geschätzt, und wie gut sich die Meister derselben bezahlen lassen. Er evaluiert die zehn Minen über hundertsechsundsechzig Thaler itzigen Geldes; und meint, daß Dieses der ganz gewöhnliche Preis eines geschnittenen Steines gewesen. Aber ich finde, daß die geschnittenen Steine zu eben den alten Zeiten weit wohlfeiler gekauft wurden. Ismenias durfte für einen Smaragd, auf welchen eine Amymone gestochen war, nicht mehr als vier güldene Denare

---

[1] Comment. Lips. litt. Vol. I. p. 325. Wenn Christ die Worte des Aelians daselbst anführt, so sagt er: Haec autem sunt ejus verba, de Commentariis Eupolis petita, super moribus Cyrenensium. [Dieß aber sind seine aus den Kommentaren zum Eupolis über die Sitten der Kyrenäer geschöpften Worte.] Aelian aber citiert den Eupolis bloß ἐν τῳ Μαρικα [im Marikas], und Marikas war der Titel eines seiner Lustspiele, in welchem er der Verschwendung der Cyrenäer ohne Zweifel nur im Vorbeigehen gedachte. Wie hat Christ aus diesem Lustspiele eigene Commentarii super moribus Cyrenensium [Kommentare über die Sitten der Cyrenäer] machen können?

bezahlen, ob er gleich gern sechse dafür bezahlt hätte; und vier güldene Denare machen, nach eben dem Fuße evaluiert, welchen Christ angenommen, nicht viel mehr als sechzehn Thaler. Nun ist der Unterschied von sechzehn auf hundertundsechsundsechzig Thaler ohne Zweifel zu groß, als daß er bloß von der mehr oder weniger trefflichen Arbeit hätte entstehen sollen; und die Ringe der Cyrenäer müssen nicht bloß besser geschnittene, sondern auch an und für sich selbst ungleich theurere Steine gehabt haben.

Was Plinius von dem Smaragde des Ismenias erzählt, ist von Harduin und Andern sehr falsch verstanden worden, so deutlich auch die Worte des Plinius sind. Erlauben Sie mir, sie her zu setzen![1] Nec deinde alia, quae tradatur, magnopere gemmarum claritas exstat apud auctores: praeterquam Ismeniam choraulem, multis fulgentibusque uti solitum, comitante fabula vanitatem ejus, indicato in Cypro sex aureis denariis smaragdo, in quo fuerat sculpta Amymone, jussisse numerari: et cum duo relati essent, imminuto pretio, male hercules curatum, dixisse: multum enim detractum gemmae dignitati. [Weiter findet sich nichts besonders Merkwürdiges an den Edelsteinen bei den Schriftstellern, ausgenommen, daß der Flötenspieler Ismenias viele und glänzende zu tragen pflegte, wobei sich noch an seine Eitelkeit das Märchen knüpft, daß er einen auf Cypern für sechs Golddenare ausgebotenen Smaragd, worauf die Amymone eingegraben war, anzukaufen befahl und, als ihm wegen herabgesetzten Preises zwei zurückgebracht wurden, beim Herkules betheuerte, Dieß sei nicht wohl gethan, denn die Würde des Edelsteins habe dadurch viel verloren.] Ismenias erfährt, daß in Cypern ein geschnittener Smaragd für sechs güldene Denare zu verkaufen sei; geschwind schickt er Einen hin, der solchen um diesen Preis für ihn kaufen soll. Der Besitzer läßt sich handeln; Ismenias bekömmt den Stein für vier Denare und zwei Denare wieder zurück. Anstatt aber, daß er hierüber vergnügt sein sollte, ist er vielmehr ärgerlich. Der Stein, sagt er zu dem Unterhändler, ist nun Das nicht mehr, was er gewesen; um so viel wohlfeiler du ihn bekommen, um so viel schlechter hast du ihn gemacht. Die Worte: et cum duo relati essent [und da man ihm zwei zurückbrachte], beziehen sich offenbar auf denarios aureos [Golddenare]. Harduin aber nimmt es so, als ob bei duo [zwei] zu verstehen wäre Smaragdi [Smaragde], und glaubt, Ismenias hätte für seine sechs Denare zwei Smaragde statt Einem bekommen. Mercatorem, sagt er, puduit

---

[1] Lib. XXXVII. sect. 3.

tanti aestimasse vel unicum: pretio persoluto duos emptori obtulit. [Der Kaufmann schämte sich, sogar einen einzigen so hoch geschätzt zu haben; nach Erlegung des Preises gab er dem Käufer zwei dafür.] Eben so hat auch unser deutscher Uebersetzer den Plinius verstanden. „Es sei in Cyprus ein Smaragd für sechs goldene Denare feil geboten worden, in welchem die Ammymone eingegraben war, und er habe das Geld dafür bezahlen lassen; als man ihm nachher zwei dafür brachte, habe er gesagt, u. s. w.“ Relati [zurückgebracht], kann nur auf Etwas gehen, was Ismenias wiederbekam; was er erst gegeben hatte; und Das waren die zwei Denare. Wie hätte auch der Verkäufer, statt einem solchen Steine, gleich zwei geben können, da es kein bloßer, sondern ein geschnittener Smaragd war? Die Sache spricht für sich selbst.

Ismenias war ein Zeitverwandter des Antisthenes[1],

---

[1] Plutarch merkt in dem Eingange zu dem Leben des Perikles an, daß es Geschicklichkeiten gäbe, die wir bewundern könnten, ohne die, welche sie besitzen, hoch zu schätzen; daß wir uns über ein Werk freuen können, dessen Meister wir verachten. Antisthenes habe daher sehr wohl gesagt, als er gehört, daß Ismenias ein sehr geschickter Flötenspieler sei: „doch muß er ein schlechter Mensch sein, sonst wäre er kein so guter Flötenspieler.“ Antisthenes liebte die Musik überhaupt nicht, die er zu den Weichlichkeiten des Lebens zählte, an welchen der Weise keinen Geschmack haben müsse. Als einst bei einem Gastmahle Jemand zu ihm sagte: Singe, so antwortete er ihm: Und du, blase mir. *Ειποντος αὐτῳ τινος παρα ποτον, ἀσον, Συ μοι, φησιν, αὐλησον.* Die Antwort sagt gar Nichts, wenn sie nicht eben Das sagt, was wir bei den deutschen Worten verstehen würden! Ganz gewiß eine sehr unfläthige Grobheit, die sich aber ein Cyniker gar wohl erlaubte. Doch ich will hier nicht von dem Haße des Antisthenes gegen die Musik, auch nicht von der Möglichkeit oder Unmöglichkeit reden, durch unabläßige Uebung eine nichtswürdige Geschicklichkeit auf den höchsten Grad ihrer Vollkommenheit zu bringen, und dabei dennoch ein guter rechtschaffener Mann zu sein; ich betrachte itzt nur das Urtheil des Antisthenes als einen Beweis, daß Ismenias ein Zeitverwandter dieses Philosophen gewesen. Nun hatte Antisthenes selbst schon Schüler, als er sich zum Sokrates in die Schule begab, und kann Diesen nicht viel überlebt haben. Folglich kann auch Ismenias, welcher bei Lebzeiten des Antisthenes schon ein vollkommner Meister war, nicht viel älter geworden sein als Dieser. Sokrates starb gegen den Anfang der 95. Olympias; man lasse den Antisthenes zwanzig Jahre länger als den Sokrates, und den Ismenias zwanzig Jahre länger als den Antisthenes gelebt haben; so ist Ismenias doch in der 105ten Olympias schon todt gewesen. Gleichwohl lesen wir bei dem Plutarch (*Αποφϑ. Βασ. και Στρ.* Edit. Henr. Steph. in 8. p. 304.) unter den denkwürdigen Sprüchen des Atheas Folgendes:

welcher den Sokrates überlebte. Man kann annehmen, daß er gegen die neunzigste Olympiade geblühet. Ohngefähr in eben diese Zeit muß die Komödie des Eupolis fallen, aus welcher Aelian sein obiges Zeugniß von der Verschwendung der Cyrenäer entlehnte. Denn wir wissen aus dem Quintilian, daß Eupolis unter seinem Marikas den Hyperbolus verstanden habe, welcher in der zweiundneunzigsten Olympiade zu Samos umgebracht wurde[1].

Dieser Synchronismus leitet zu verschiednen Schlüssen in der Geschichte der ältesten Kunst.

Als in Griechenland die geschnittenen und ungeschnittenen Steine nur erst ein eitler aber fast unentbehrlicher Putz für die Finger der Flötenspieler waren; als ein Ismenias von

---

Ισμηνιαν, τον αριστον αυλητην, λαβων αιχμαλωτον, εκελευσεν αυλησαι. θαυμαζοντων δε των αλλων, αυτος ωμοσεν ηδιον ακουειν του ιππου χρεμετιζοντος. „Atheas, oder wie ihn Plutarch schreibt, Ateas, habe den berühmten Flötenspieler Ismenias gefangen bekommen, und ihn vor sich blasen lassen. Als ihn nun die Andern sehr bewundert, habe Atheas geschworen, das Wiehern eines Pferdes sei ihm weit angenehmer.“ Dieser Atheas war der König der Scythen, mit welchen Philippus, König von Macedonien, Krieg führte; und dieser Krieg fällt in die 110. Olympiade. Wie ist es wahrscheinlich, daß dieser Ismenias unser Ismenias gewesen sei? Wenn er auch damals noch leben können, so wird ein Mann von seinem Alter doch nicht mehr in den Krieg gezogen sein. Er lebte und lehrte zu Athen; wie wäre er unter das Heer des Königs von Macedonien gekommen? Hier ist nicht die geringste Wahrscheinlichkeit, und der Flötenspieler, welchen Atheas gefangen bekam, muß entweder ein ganz andrer Ismenias gewesen sein; oder dieser Name ist selbst bei dem Plutarch verschrieben. Ich glaube das Letztere. Denn obschon Plutarch das nämliche Histörchen noch an zwei andern Orten seiner Schriften wiederholt hat, nämlich Einmal in der Abhandlung *Οτι ουδε ζην εστιν ηδεως κατ' Επικουρον* [daß Anhänger des Epikur durchaus nicht angenehm leben können] p. m. 2010. und das andere Mal in der zweiten Rede *περι της Αλεξανδρου τυχης η αρετης* [über Alexanders Glück oder Tugend] p. m. 595; und obgleich an beiden Orten, nach der Ausgabe des Henricus Stephanus, deren ich mich bediene, so wie in den denkwürdigen Reden *Ισμηνιας* [Ismenias] gelesen wird, so ist doch gewiß, daß nicht alle Ausgaben so lesen, folglich nicht alle Handschriften so gelesen haben, und man in verschiedenen *Αμεινιας* [Ameinias] anstatt *Ισμηνιας* [Ismenias] findet. Paulus Leopardus (Emendat. lib. XII. cap. 2.) will zwar Jenes in Dieses verwandelt wissen, allein aus den von mir angeführten Gründen, hätte er vielmehr grade das Gegentheil rathen sollen. Auch Xylander schreibet in seiner lateinischen Uebersetzung der Denksprüche Ameinias anstatt Ismenias; und Aminias ist endlich auch Nichts weniger als ein ungewöhnlicher Name.

[1] Thucyd. lib. VIII. § 13.

Athen bis nach Cypern schickte, um einen, lieber theurer als wohlfeiler, für sich kaufen zu lassen, waren sie in Ländern von Afrika schon so gemein, daß der geringste Cyrenäer keinen schlechtern als für zehn Minen zu tragen pflegte. Zu den Cyrenäern war die Kunst ohne Zweifel von den Aegyptern gekommen; aber von der Ausbreitung der Kunst aus diesem ihrem Geburtslande gegen Afrika wissen wir sonst wenig oder Nichts.

Der sechsjährige Krieg, welchen die Athenienser in der acht- und neunundsiebzigsten Olympiade in Aegypten führten, machte die Griechen, dünkt mich, mit den Künsten der Aegypter bekannter, als sie es bisher durch Vermittelung verpflanzter Familien und Völker, durch die Gemeinschaft des Handels, und durch Reisen einzler Personen werden können. Ich erinnere mich aus dem Thucydides[1], daß, als damals die Athenienser endlich von den Persern wieder aus Aegypten vertrieben wurden, der Rest von ihnen sich durch Libyen nach Cyrene retteten, und von da in ihr Vaterland zurück kamen. Und ohne Zweifel waren es diese, welche von der Pracht und Verschwendung der Cyrenäer so viel Aufhebens machten, daß die Komödienschreiber noch verschiedne Jahre nachher darauf anspielten.

Aus der Anmerkung des Plinius[2], daß die Eitelkeit, sich mit vielen glänzenden Steinen zu schmücken, bei den Griechen Anfangs den Flötenspielern eigen gewesen, glaube ich eine Stelle des Aristophanes[3] besser zu verstehen, als sie von alten und neuen Auslegern verstanden worden. Wenn nämlich Sokrates den Strepsiades bereden will, daß die Wolken wirkliche Gottheiten wären, so macht er ihm eine Menge Personen namhaft, die alle durch sie lebten; Sophisten, Wahrsager, Aerzte, Σφραγιδονυχαργοκομητας u. s. w. Dieses Wort bedeutet nach seiner Zusammensetzung Leute, welche ihre Finger bis an die weißen Nägel mit Steinringen bestecken; und man hat Nichts als ἀσωτους, Weichlinge, darunter verstanden;

[1] Libr. I. § 110.

[2] Hic (Ismenias) videtur instituisse, ut omnes musicae artis hac quoque ostentatione censerentur. — Sorte quadam his exemplis initio voluminis oblatis adversus istos, qui sibi hanc ostentationem arrogant, ut palam sit eos tibicinum gloria tumere. l. c. [Von ihm (Ismenias) scheint es herzurühren, daß alle Musikkünstler sich auch nach diesem Prunke schätzen ließen. — Doch diese Beispiele haben sich wie von Ungefähr am Anfange dieses Buchs gegen Diejenigen dargeboten, welche sich mit diesem Prunke hervorthun, und es wird dadurch offenbar, daß sie auf einen Ruhm der Flötenspieler stolz sind.]

[3] Nub. v. 331.

wie es denn auch die Dacier bloß durch Efféminés [Weichlinge] übersetzte. Doch, wenn man erwägt, daß es unter Namen von Leuten steht, welche irgend eine windigte, betrügerische, eitle Kunst treiben, und sich erinnert, was Plinius, in Rücksicht auf die damaligen Sitten, tibicinum gloria tumere [auf einen Ruhm der Flötenspieler stolz sein] nennt; so ist wohl kein Zweifel, daß Aristophanes mit dieser komischen Benennung die Flötenspieler anstechen wollen.

Auch davon, daß erst in den Zeiten des Peloponnesischen Krieges sich die Griechen der geschnittenen Steine zu Siegeln zu bedienen angefangen, glaube ich in dem Aristophanes die Spur gefunden zu haben. Denn unter andern Dingen, welche er die Weiber in seinen Thesmophoriazusen[1] dem Euripides zu Last legen läßt, ist auch Dieses, daß er die Männer gelehrt habe:

— *θριπηδεστ᾽ ἐχειν σφραγιδια*
Εξαψαμενους. —
[— Petschafte am Gurt zu tragen,
Die der Wurm zernagt.]

Vordem hätten die Männer sich nur ganzer schlechter Schlüssel und Ringe bedient, wenn sie Etwas verwahren wollen; die Weiber hätten sich für ein sehr Weniges dergleichen können nachmachen lassen;

Προτον μεν οὐν ἠν ἀλλ᾽ ὑποιξαι την θυραν,
Ποιησαμεναισι δακτυλιον τριωβολον —
[Vor Diesem war eine Thür zu öffnen leichtes Ding,
Man kaufte für drei Obolen auch so einen Ring —]

aber der verwünschte Euripides sei es, der ihnen die Laconischen Schlüssel mit drei Zacken und die *σφραγιδια θριπηδεστα* [Petschafte, die der Wurm zernagt] bekannt gemacht habe. Wirkliches von Würmern gefressenes Holz, dergleichen man sich in den allerersten Zeiten zu Siegeln soll bedient haben, kann eben darum hier nicht zu verstehen sein. Es müssen also entweder Steine verstanden werden, die nach Art eines solchen Holzes geschnitten waren; oder das *θριπηδεστα* [die der Wurm zernagt] ist bloß figürlich von der so besondern Kleinheit der in dem Steine enthaltenen Figuren zu nehmen, daß sie eher von Würmern hinein genagt, als von Menschen hinein gearbeitet scheinen sollten. In beiden Fällen erhellet so viel, daß der Gebrauch mit geschnittenen Steinen zu siegeln, unter den Griechen damals noch sehr neu gewesen, weil ihn sonst die Weiber unmöglich zu einer Erfindung des Euripides hätten machen können.

---

[1] v. 435. 436.

Vierundzwanzigster Brief.

Wir haben über die Nachsuchung, zu welcher Zeit die Kunst in Stein zu schneiden bei den Griechen in Schwung gekommen, den Hrn. Klotz ganz aus dem Gesichte verloren. — Ich wollte Sie von seiner Kenntniß der Edelsteine als Edelsteine unterhalten.

Wenn Hr. Klotz aus dem Mariette anführt, daß sich sogar schöne Smaragde und Rubinen fänden, auf welchen alte Steinschneider ihre Kunst gezeiget, so setzt er, wie Sie gesehen, hinzu: „aber Dieses scheinet mir, selten geschehen zu sein, am Seltensten mit dem Rubin wegen seiner Härte und großem Werthe.“

Die erste Hälfte dieses Zusatzes versteht sich von selbst; zwar bei Hr. Klotzen sollte sie sich nicht von selbst verstehen, der kurz zuvor die Neigung der Alten zu geschnittenen Steinen so sehr übertrieben, und so sehr wider den vermeinten neuern Geschmack an bloßen Steinen geprediget hatte, „die ungeheure Summen kosten, ohne daß die Erfindung oder Arbeit des Steinschneiders sich auf eine Art daran gezeigt hätte, die uns unterrichten oder ergötzen könnte.“ Denn bei einem solchen Eifer für das Schöne der Kunst, als er den Alten beilegt, hätte dem Liebhaber kein Stein zu kostbar, und dem Künstler keiner zu hart sein müssen. Doch in diese Inconsequenz mußte Hr. Klotz fallen; also Nichts weiter davon!

Nur hätte er sich die Ungereimtheit der andern Hälfte seines Zusatzes ersparen können; „am Seltensten mit dem Rubin wegen seiner Härte und großem Werthe.“ Denn Das heißt die Zeiten gewaltig verwechseln; Das heißt sich einbilden, daß eben der Rang, daß eben die Schätzung, die wir itzt den Edelsteinen geben, ihnen auch von den Alten gegeben worden; Das heißt schlechterdings nicht wissen, was Jeder wissen kann, der seinen Plinius fleißiger gelesen als Hr. Klotz.

Wenn nämlich gleich itziger Zeit der Rubin die nächste Stelle nach dem Diamante behauptet; so hat er sie doch nicht immer behauptet, sondern das Alterthum ertheilte sie dem Smaragde. Tertia auctoritas [der dritte Rang], sagt Plinius, nachdem er die erste Würde dem Diamante, und die zweite der Perle nach dem einstimmigen Urtheile seines und aller vorigen Zeitalter zuerkannt hatte, tertia auctoritas smaragdis perhibetur pluribus de causis [der dritte Rang wird aus mehreren Ursachen den Smaragden zugestanden][1]. Folglich

[1] XXXVII. sect. 16.

hätte es Hr. Klotz gerade umkehren und sagen müssen, daß, wenn die Alten nur selten in Rubin und Smaragd geschnitten, sie es am Allerseltensten in den letztern, und nicht in den erstern dürften gethan haben; denn nicht den Rubin, sondern den Smaragd setzten sie unter andern Ursachen auch wegen seiner Härte gleich nach dem Diamante. Von derjenigen Gattung des Smaragds, welcher aus Scythien und Aegypten kam, sagt Plinius ausdrücklich: quorum duritia tanta est, ut nequeant vulnerari [deren Härte so groß ist, daß sie nicht verletzt werden können]. Die Rubine hingegen scheinen ihm nur wenig bekannt gewesen zu sein, und weder die Griechen wissen von ihrem Ανδραξ [Rubin], noch die Römer von ihrem Carbunculus [Karfunkel] Etwas zu sagen, was dem Smaragde im Geringsten den Vorzug streitig machen könnte.

Hierzu kömmt noch Dieses: der Smaragd war bei den Alten nicht allein in höherm Werthe als der Rubin, sondern es war auch sogar verboten, ihn zu schneiden wegen seiner wohlthätigen Wirkung auf das Auge. Auch Dieses lehrt uns Plinius: quapropter decreto hominum iis parcitur, scalpi vetitis [weshalb auf Beschluß der Menschen dieselben geschont werden, und sie zu schneiden verboten ist][1].

Ich weiß zwar wohl, was Goguet[2] gegen dieses Vorgeben erinnert: „Man begreift nicht", sagt er, „worauf sich Plinius gegründet, wenn er anmerkt, daß es überhaupt nicht erlaubt gewesen, in Smaragd zu schneiden. Die alte Geschichte belehrt uns von dem Gegentheile. Der Ring, welchen Polykrates ins Meer warf, und der in dem Bauche eines Fisches wiedergefunden ward, war ein Smaragd, den Theodorus, ein berühmter Künstler des Alterthums, geschnitten hatte. Desgleichen meldet Theophrast, daß viele Leute die Gewohnheit gehabt, Siegel von Smaragd zu führen, um sich durch ihren Anblick das Gesicht zu stärken. Ja, Plinius selbst hatte verschiedene Beispiele von dergleichen geschnittenen Steinen vor sich."

Doch diesen Einwürfen ist zu begegnen. Vors Erste glaube ich nicht, daß Plinius sagen wollen, es sei ein positives, wirklich niedergeschriebenes und unter einer gewissen festgesetzten Strafe promulgiertes Verbot, in Smaragd zu schneiden, vorhanden gewesen. Dergleichen läßt sich kaum denken, und wo wäre es gewesen? Es hätte doch nur in einzeln Ländern von Kraft sein können, und in allen übrigen würden sich

---

[1] l. c.
[2] De l'Origine des Loix, des Arts etc. Tom. I. Part. II. p. 238.

Künstler und Liebhaber darüber weggesetzt haben. Die Worte des Plinius (decreto hominum iis parcitur) [auf Beschluß der Menschen werden sie geschont] scheinen weiter Nichts anzudeuten, als ein allgemeines, aber stillschweigendes Uebereinkommen der Menschen, durch welches sich die Sache selbst verbot. Denn da man den Smaragd nur seines lieblichen Anblicks wegen suchte, seiner Farbe wegen, welche das Auge so angenehm füllet, ohne es zu sättigen: so konnte es unmöglich eine Empfehlung für ihn sein, sein Convolut durch die Kunst zu verringern. Jedermann liebte ihn wegen seiner Bestandtheile, und Alles, was diese verminderte, mußte nothwendig auch seinen Werth vermindern. Wer hätte also Lust haben können, ihn zu schneiden, da er ungeschnitten mehr gelten, mehr Käufer finden konnte, als noch so künstlich geschnitten?

Sollte indeß, was auf diese Weise unterblieb, wohl ohne alle Ausnahme unterblieben sein? Wer kann sich Das vorstellen? Vielmehr haben deren aus eben der Ursache, welche das allgemeine Gesetz veranlaßte, von dem sie die Ausnahmen sind, entspringen können und müssen. Die Ursache, warum man den Smaragd nicht schnitt, war, wie es Solinus ausdrückt: ne offensum decus imaginum lacunis corrumperetur [damit ihre Schönheit nicht verletzt und durch die Vertiefungen der Bilder verderbt werde]. Wenn nun aber dem Künstler ein Smaragd in die Hände fiel, der irgend einen kleinen Fehler der Farbe oder des Körpers hatte, von welchem er sahe, daß er eben durch dergleichen imaginum lacunas [Höhlungen der Bilder] heraus zu bringen sei, wird er ihn nicht eben darum geschnitten haben, warum er ihn ohne diesen Fehler nicht hätte schneiden müssen?

Und Dieses wäre die Antwort überhaupt auf alle die einzeln Beispiele von geschnittenen Smaragden, die man dem Plinius entgegensetzen könnte. Von denen aber, die Goguet anführet, läßt sich bei jedem noch Etwas ins Besondere anmerken.

Daß der Stein des Polykrates ein Smaragd gewesen, ist so ausgemacht nicht. Herodotus zwar sagt es, aber Plinius giebt ihn für einen Sardonyx aus. Wäre es aber auch wirklich ein Smaragd gewesen, so habe ich schon gezeigt, wie wenig es erwiesen, daß es ein geschnittener gewesen.

Das Zeugniß des Theophrast[1] beweiset vollends Nichts. Denn Theophrast, wenn er anmerkt, daß der Smaragd für die Augen gut sei, sagt bloß: διο και τα σφραγιδια φορουσιν ἐξ αὐτης, ὡστε βλεπειν [weshalb man auch Siegelringe aus

[1] Seite 62 der Englischgriechischen Ausgabe von Hill.

Smaragd trägt, zum Sehen], welches weiter Nichts bedeutet, als daß man ihn daher gern in Ringen geführt.

Was endlich die geschnittenen Smaragde anbelangt, die bei dem Plinius selbst vorkommen sollen, so erinnere ich mich nur des einzigen, bereits gedachten, den Ismenias in Cypern kaufen ließ. Dieser beweise, sagt Plinius, daß damals scalpi etiam smaragdos solitos. „Man schnitt damals auch sogar Smaragde." Das etiam [auch sogar] ist deutlich mit Beziehung auf das streitige Verbot gesagt. Freilich wird man zu Anfange der Kunst die ersten die besten Steine geschnitten haben, die unter die Hände kamen. Das Verbot, oder die stillschweigende Uebereinstimmung der Menschen, die Smaragde nicht zu schneiden, kann nicht mit der Kunst zugleich entstanden sein. Dabei mußten Erfahrungen voraus gesetzt werden, wie wenig der Schnitt dem Smaragde zuträglich sei; und sonach widerspricht sich Plinius auch hier so wenig, daß er sich vielmehr bestätiget.

Fünfundzwanzigster Brief.

Was ich aber zu so vielen geschnittenen Smaragden sage, die sich in den Kabinetten finden?

Daß es keine wahren Smaragde sind, daß es Steine von einer geringern Gattung sind, welche dem alten Smaragde mehr oder weniger beikommen.

Die meisten dürften vielleicht Das sein, was die Italiener Plasma di Smeraldo nennen. Plasma di Smeraldo, sagt Hr. Winkelmann[1], ist die Mutter oder die äußere Rinde des Smaragds. Ich will ihm Das hier nicht streitig machen: aber erlauben Sie mir eine etymologische Anmerkung über das Wort Plasma. Man würde sich sehr irren, wenn man es für das Griechische πλασμα [Gestaltung] halten wollte. Es ist weiter Nichts, als das sanfter ausgesprochne Prasma; denn Zanetti[2] und Andere schreiben allezeit Prasma, anstatt Plasma di Smeraldo, und Hr. Lippert macht daher ohne Grund Plasma und Prasma zu zwei verschiedenen Steinen[3]. Es ist auch ganz falsch berichtet, daß die Italiener unter Plasma einen gräulich gesprengten Hornstein verstünden. Weder einen Hornstein, noch weniger einen gräulich gesprengten! Vielleicht zwar, daß das Letztere bloß bei Hr. Lipperten ver-

[1] Anmerk. zu der Gesch. der K. S. 18.
[2] Dactyl. Zanett. p. 17.
[3] Dactyl. Erstes Tausend Nr. 178 und zweites Tausend Nr. 391.

druckt ist, und es anstatt gräulich, grünlich heißen soll. Was er Plasma heißt, muß eben der Stein sein, den er anderwärts Prasma nennt, und an einem dritten Orte Pras[1]. Denn kurz, Plasma und Prasma und Pras ist alles Eins.

Aber wie Das? Alle drei sind Nichts als der Prasius [Präsem] oder die gemma prasina [Präsemedelstein] der Alten. In Prasina war der Punkt verwischt, in ward für m gelesen, und so entstand das Prasma oder Plasma, welches wir Deutsche itzt in Pras verkürzen, nachdem das alte Präsem[2] aus dem Gebrauche gekommen.

Die Griechen und Römer scheinen unter Prasius oder Prasites alle Steine von einer unreinen grünen Farbe begriffen zu haben, indem das Wort selbst weiter Nichts als eine solche Farbe andeutet. Da es aber unter diesen nothwendig einige geben mußte, welche dem schönen Grüne des Smaragds näher kamen, so machten die neuern Steinkenner für sie den zusammengesetzten Namen Prasma di Smeraldo, Smaraldpräsem, welches im Lateinischen Smaragdoprasius [Smaragdpräsem] heißen muß, und keineswegs von Gori[3] durch Prasma Smaragdinea [Smaragdins Präsem] hätte übersetzt werden sollen. Denn Das heißt Verstümmlungen der Unwissenheit autorisieren, und die Benennungen unnöthiger Weise häufen.

Die Alten kannten so vielerlei Arten von Pras, oder gemmis viridantibus [grünen Edelsteinen], welche alle ihre besondere Namen hatten! Der alte geschnittene Stein, den man Smaragd nennt, wird also sicherlich eher von der Einen oder der andern als ein wahrer Smaragd sein. Denn da es Plinius ausdrücklich sagt, daß dieser nicht geschnitten worden, so kann man es glauben und muß es glauben. Wie hätte sich Plinius so Etwas können in den Kopf setzen lassen, wenn es nicht wahr gewesen wäre? Er sollte uns eine falsche Nachricht hinterlassen haben, deren Widerlegung ihm alle Tage hätte vor Augen kommen können?

Ich finde noch Einen Umstand bei ihm, der dieses Vorgeben bestätiget. Diesen nämlich, daß die Smaragde meistens hohl geschliffen wurden[4]; iidem plerumque et concavi, ut visum colligant [meist sind sie auch hohlrund, um die Sehstrahlen zu sammeln]: eine Form, welche sie zum Schneiden ganz ungeschickt machte. — Doch von dieser concaven oder

---

[1] Ebend. s. Erstes Tausend, Nr. 270.
[2] Boetius de Boot ex recens. Adriani Toll. p. 203.
[3] Dactyl. Zanett. l. c.
[4] Lib. XXXVII. sect. 16.

convexen Form der alten Gemmen einmal in einem besondern Briefe, wo es sich zeigen wird, daß die Meinung des Salmasius[1], welcher das Verbot, die Smaragde zu schneiden, nur auf die concav geschliffenen einschränken will, nicht Statt haben kann.

Sechsundzwanzigster Brief.

„Selten“, setzt Hr. Klotz hinzu, „sind auch ihre Werke in Sapphir.“

Was für einen Sapphir meinet er? Den Sapphir der Alten oder unsern? Denn er wird wissen, daß Dieses zwei ganz verschiedene Steine sind. Von jenem wäre es kein Wunder, denn Plinius nennt ihn ausdrücklich inutilem scalpturae, intervenientibus crystallinis centris[2] [zum Schnitte unbrauchbar, weil Krystallkörner eingesprengt sind]. Ueber diesen aber wird noch gestritten, ob er den Alten überhaupt bekannt gewesen. Und kannten sie ihn ja, so kannten sie ihn doch nur als eine Art des Amethysts oder Berylls. Er hatte den Werth nicht, den er bei uns hat, und wenn sie ihn schnitten, so geschah es mehr von Ungefähr als in der Meinung, einen kostbarern Stein zu schneiden.

„Am Häufigsten“, fährt Hr. Klotz fort, „brauchten sie zu hohl gegrabnen Werken den Carneol oder Agat, von einer Farbe, so wie sie sich bei erhobnen Werken der verschiedenen Agathonyche und Sardonyche bedienten.“

Hier möchte ich erst eine orthographische Kleinigkeit fragen? Warum schreibt Hr. Klotz beständig Agat? Der Stein und der Fluß, von welchem der Stein den Namen hat, haben im Griechischen ein χ [ch]; und nur die Franzosen müssen wegen ihrer schischenden Aussprache des ch, dieses χ [ch] in ein g verwandeln. Aber warum wir? Daß es Hr. Klotz thut, ist also ein Beweis, mit welcher Oscitanz er seinen französischen Währmännern nachschreibt. Aus eben dieser Oscitanz schreibt er Berill und Amethist, anstatt daß er Beryll und Amethyst schreiben sollte.

Sodann möchte ich wissen, ob sich Hr. Klotz in dieser Stelle mehr als Antiquar oder als Naturkundiger, mehr in der Sprache der alten oder der neuern Steinkenner habe ausdrücken wollen? Denn gewiß ist es, daß er sich nur nach

---

[1] Ad Solinum p. 196.
[2] Libr. XXXVII. sect. 39.

Einer und eben derselben hätte ausdrücken, und nicht in der nämlichen Periode bald diese bald jene führen müssen.

Hat er mit den alten Steinkennern sprechen wollen, so hätte er sich des Wortes Carneol enthalten, und nicht von einfärbigen Achaten sprechen müssen. Die Achate der Alten waren lauter vielfarbige Steine.

Πολλα μεν ουν ρεα γ' ἐστιν ἀχατου χρωματ' ἰδεσθαι.[1]

[Vielerlei sind vom Achat sanft schimmernde Farben zu sehen.] Nur nach der unter diesen verschiednen Farben am Meisten hervorstechenden, zum Grunde liegenden herrschenden Farbe, bekam er verschiedene Namen, und hieß bald Cerachates, bald Hämachates, bald Leukachates u. s. w. Ich weiß wohl, daß Plinius eines Achats gedenkt[2], quae unius coloris sit [welcher nur von Einer Farbe ist], und der, von Ringern getragen, sie unüberwindlich mache. Aber Salmasius hat sehr richtig angemerkt[3], daß man anstatt unius coloris, minii coloris [von Einer Farbe, von zinnoberrother Farbe] lesen müsse, nicht zwar aus dem Grunde, daß die Alten von keinem einfärbigen Achate gewußt; aber dieser Grund ist darum doch Nichts minder wahr. Was bei den Alten Achat heißen sollte, mußte Streife oder Punkte von anderer Farbe haben, als die übrige Masse des Steines war, und alle einfärbige Steine, die ihrer übrigen Eigenschaften wegen zu den Achaten gehört hätten, hatten ihre eigene Namen.

Nur die neuern Steinkenner und Naturkundiger, die ihre Klassen mehr nach den Bestandtheilen zu ordnen gesucht, sind es, welche den Namen Achat zu einem Geschlechtsnamen gemacht haben, unter welchem sie alle durchsichtigere Hornsteine begreifen, sie mögen Eine oder mehrere Farben zeigen. Hat Hr. Klotz aber sich mit Diesen ausdrücken wollen, so hätte er bedenken müssen, daß sonach der Carneol selbst mit zu den Achaten gehöret. Er hätte nicht sagen müssen, daß die Alten zu hohlgegrabenen Werken am Häufigsten den „Carneol und Achat von Einer Farbe" gebraucht; denn wer wird erst eine einzelne Art nennen, und dann das Geschlecht? Sondern er hätte sagen müssen, daß sie gemeiniglich Achate von Einer Farbe, und unter diesen am Häufigsten den Carneol dazu gebraucht haben, in so fern man unter Carneol, welche Benennung den Alten unbekannt war, den Sarder mit verstehen darf.

Mit Einem Worte: die Steinkenntniß des Hrn. Klotz

---

[1] Orpheus de Lapidibus. v. 103.
[2] Lib. c. sect. 54.
[3] Ad Solinum p. 135.

ist eine sehr ungelehrte Kenntniß. Sie ist lediglich aus den Namenverzeichnissen der verschiedenen Daktyliotheken, und besonders der Lippertschen, zusammengestoppelt. Was wird uns aber in diesen Verzeichnissen nicht oft aufgeheftet! Was für Monstra von Namen kommen nicht da zum Vorschein!

Ein solches Monstrum ist der Achatonyx, dessen sich nach Hr. Klotzen die Alten zu erhobnen Werken verschiedentlich sollen bedient haben. Auch Hr. Lippert braucht diesen Namen sehr häufig. Aber er ist bei den Alten ganz unerhört, und selbst die spätern Schriftsteller Marbodus, Albertus Magnus, Camillus Leonardus, Baccius, Konrad Gesner, und wie sie Alle heißen, kennen ihn nicht, so daß er aus einer ganz neuen Hecke sein muß. Aber was sollen wir uns dabei denken? Es läßt sich schlechterdings Nichts dabei denken. Der Onyx gehört unter die Achate; und wie läßt sich eine Zwittergattung aus dem Geschlechte und der Art zusammensetzen? Bloß die reguläre Lage der farbigen Streife macht den Achat zum Onyx; und ich verstehe nicht, wie diese Streife zugleich regulär und auch nicht regulär sein können. Ganz anders ist es mit dem Sardonyx: hier ist Art und Art zusammengesetzt, und man hat für gut befunden, denjenigen Onyx, dessen Streife von der Farbe des Sarders sind, durch diesen Zwitternamen auszuzeichnen.

O, des glücklichen Gelehrten, der so zahm und fromm Alles auf Treu und Glauben nachschreibt und sich alle pedantische Diskussionen erspart! Was schadet es ihm, wenn man auch manchmal über ihn lächeln muß? — Weil Hr. Lippert den Abdruck eines Kopfes beibringt, der in einen Diamant geschnitten sein soll[1]: „so haben wir nach dem Hrn. Klotz nun nicht mehr nöthig, uns auf bloße Muthmaßungen zu verlassen, daß die Alten in Diamant gegraben haben.“[2] Durch diesen einzigen Diamant ist Goguet, und wer es mit Goguet hält, auf Einmal zum Stillschweigen gebracht. Er befindet sich in der Sammlung des Mylord Bedfort, dieser Diamant! Was für eine Kostbarkeit und Seltenheit kann man nicht einem Mylord zutrauen! — Es wäre sehr natürlich, aus dem Lächeln darüber ins Lachen zu fallen. —

Doch ich will lieber ganz ernsthaft den Hrn. Lippert und den Hrn. Klotz bitten, mich zu belehren, woher sie es so gewiß wissen, daß dieser Stein des Mylord Bedfort ein wahrer Diamant ist? Welche Versuche sind damit angestellt worden? Wie, wenn es eingebrannter Amethyst, oder Sapphir,

---

[1] Zweites Tausend. Nr. 387.
[2] S. 42.

oder Smaragd wäre, deren orientalische Gattungen, wenn sie durch das Feuer ihrer Farben beraubt worden, so viel von dem wahren Glanze und Wasser des Diamants haben, daß der erfahrenste Juwelier damit betrogen werden kann?[1] Hätte kein Antiquar diesen Betrug versuchen können? Wäre es aber auch ein wahrer Diamant, könnte die Arbeit darauf nicht das Werk eines neuen Künstlers sein? Wer kann dafür stehen, daß sie es nicht ist?

Hier müssen Beweise aus Büchern mehr gelten, als der Augenschein. Wenn die Bücher der Alten keiner geschnittenen Diamante erwähnen; wenn hundert Umstände hingegen in ihnen vorkommen, die es schwer zu begreifen machen, daß sie deren gehabt, die es sogar zweifelhaft machen, ob sie auch nur geschliffene Diamante gehabt; so wäre es eine große Einfalt, Jemanden in der Welt, er sei wer er wolle, auf sein bloßes Wort zu glauben, daß sich da oder dort ein solcher alter Diamant wirklich befinde.

Siebenundzwanzigster Brief.

Aber Hr. Klotz hat sich eine zu gute Entschuldigung ausgespart, warum er so kahle und verwirrte Kenntnisse von Edelsteinen zeigt, als daß ich mich länger bei dieser Materie verweilen darf.

Er sagt nämlich[2], „daß in Ansehung der Benennungen, welche die alten Schriftsteller den Edelsteinen beigelegt haben, eine große Dunkelheit herrsche. Die Neuern hätten zwar die alten Namen beibehalten, allein sie hätten ganz andere Steine damit beschenkt, als die Alten.“

Das ist nun zwar sehr selten geschehen, und es ist in diesem Theile der natürlichen Geschichte weit mehr Ungewißheit und Verwirrung daher entstanden, daß man anstatt der alten Namen ganz neue eingeführt (wie z. E. die Namen des Rubins mit seinen Abänderungen, Ballas, Rubinell, Spinell), als daher, daß man die alten Benennungen auf Steine, denen sie ehedem nicht zugekommen, übergetragen. Doch bei Dem allen, es mag so sein: wir wollen von Hr. Klotzen nicht verlangen, daß er mehr wissen soll, als er versichert, daß man wissen kann.

Und so giengen wir weiter und kämen auf die mechanische Ausübung der Kunst, von der er nur wenig sagen zu können

---

[1] S. Hills Anmerkungen über den Theophrast, S. 83.
[2] S. 44.

sagt. Aber er sagt gar Nichts davon, und Das ist freilich sehr wenig, vielleicht auch ein wenig zu wenig, um in dem Folgenden allen seinen Lesern verständlich zu sein.

Hr. Klotz schreibt[1]: „Die neue Entdeckung von dem Steinschneiden der Alten darf hier nicht wohl übergangen werden, welche Christ glaubte gemacht zu haben. Er überredete sich, daß die Alten mit Diamant allein geschnitten hätten, ohne sich des Rades dabei zu bedienen.“ —

Alles, was Hr. Klotz wider diese Meinung sagt, hat er Hr. Lipperten abgeborgt, nur daß Dieser gerechter gegen Christen ist. Hr. Lippert schreibt bloß, Christ (den er, wie ich sehe, gar nicht einmal nennt)[2] habe geglaubt, „daß man vor Alters auch mit dem Diamant allein geschnitten habe“. Auch Das wäre noch eher recht. Aber Hr. Klotz läßt dieses Auch aus, und stellt uns folglich Christen als den Mann vor, der es überhaupt nicht Wort haben wollen, daß die alten Steinschneider das Rad gekannt und gebraucht hätten. Davon war Christ weit entfernt.

Christ behauptete bloß, daß sich die alten Steinschneider des Rades seltner bedienet als die neuern[3]; daß sie mehr mit der Diamantspitze gearbeitet als die neuern[4], und daß besonders die sehr kleinen Steine nicht wohl mit jenem, sondern lediglich mit dieser von ihnen gefertiget werden können[5]. Dabei läugnete er keinesweges, daß man nicht

---

[1] S. 45.

[2] Vorrede zur Daktyl. S. XXX.

[3] Ego vero non dubito, quin Graeci praesertim artifices rarius hac machina, cujus certe ingenium compendiumque omne cognitum perspectumque habebant, in gemmis annularibus scalpendis usi fuerint. [Ich aber zweifle nicht, daß besonders die griechischen Künstler diese Maschine, deren ganze Eigenthümlichkeit und Nutzen ihnen gewiß bekannt und vollkommen klar war, beim Schneiden von Edelsteinen, welche für Ringe bestimmt waren, seltener gebraucht haben.] v. Comment. Lips. Litterarii T. I. sect. 3. p. 334.

[4] Sed, quamvis majore difficilioreque negotio, quod opus tamen acutius subtiliusque praestaret, adhibuisse eos puto crustas adamantis in acutissimum fastigiatas mucronem etc. [Sondern ich glaube, daß sie, wenn auch mit größerer und erschwerter Mühe, dennoch, weil dadurch eine genauere und feinere Arbeit geliefert wurde, Diamantsplitter angewendet haben, welche sie zur feinsten Spitze zuspitzten u. s. w.] Ibid.

[5] Nam primum in minimis quibusdam gemmulis potior soli mucroni adamantis et crustis acutissimis locus fuerat, non fere orbiculo terebrae ac rotarum. [Denn erstlich war in gewissen ganz kleinen Edelsteinchen eher Platz für die Diamantspitze und ganz spitzige Splitter, aber nicht wohl für den Umkreis des Bohrers und der Räder.] Ibid. p. 336.

Steine die Menge finde, auf welchen sich eben so wohl die Spuren des Rades als der Diamantspitze zeigen[1]. Vielmehr gestand er selbst, daß auf einigen ältern und besonders ägyptischen Steinen ihm das Rad Alles gethan zu haben scheine, und sich durchaus keine Spur der Diamantspitze äußere[2].

Das war Christs Meinung: und diese Meinung nennt Hr. Klotz geradezu eine lächerliche Meinung? Es ist ihm nicht möglich, ihr einen gelindern Namen zu geben?

„Wer Dieses glaubt", fährt er fort, „muß niemals in Stein haben schneiden sehn, muß auch die Natur und Gestalte der Diamante gar nicht kennen. Wie stellt er sich wohl vor, daß der Diamant gefaßt werden könne, um die kleinen Tiefen auszugraben? oder wie glaubt er, daß man die kleinen Diamantkörner mit einer so großen Spitze, als hierzu erfordert wird, versehen können? Was muß er für Begriffe von der Größe und Kostbarkeit der Diamante haben, wenn er sich einbildet, daß man große Diamante so spitzig zuschleifen könne, als diese Arbeit erfordert? Kurz, die ganze Sache ist unmöglich, und wenn Christ oder Andere sich in den Werkstätten umgesehen hätten, so würden sie niemals diese Meinung behauptet haben."

Im Vorbeigehen: Christ hatte sich sicherlich in den Werkstätten mehr umgesehen als Hr. Klotz. Ich habe Christen gekannt, und Christen gehört, und ihn über diese Sachen selbst gehört.

Ich habe schon gesagt, alle die Einwürfe, die Hr. Klotz gegen Christs Meinung macht, sind Lipperts Einwürfe. Aber Hr. Klotz drückt sich nach seiner Art aus: Das ist, er mischt

---

[1] — tanquam si in omni annulo sculpendo opus utrumque, terebrae ac mucronis adamantini adhibitum fuisset. In quibusdam sic veteres egisse, quomodo contendunt illi, dabimus; et conspectus exemplorum in dactyliothecis multorum, tanquam in re praesenti, istud fere probat. [— gleich als wenn beim Schneiden des ganzen Ringes Beider Thätigkeit, die des Bohrers und die der Diamantspitze angewendet worden wäre. Daß die Alten in gewissen Fällen so verfahren, wie jene Leute behaupten, wollen wir zugeben, und die Anschauung vieler Beispiele in den Daktyliotheken (Ringsammlungen) beweist Dieß fast wie bei einer vor Augen liegenden Thatsache.] Ibid.

[2] Deinde veteres aliquae gemmae, praesertim Aegyptiae, arrosae tantum harenis mihi quidem videntur, nullo mucronis adhibiti vestigio. [Dann scheint es mir, als ob gewisse alte Edelsteine, besonders ägyptische, nur vom Sande geritzt wären, ohne eine Spur von Anwendung einer Spitze.] Ibid.

ein wenig Nonsens mit unter. — Er fragt z. E. „wie glaubte Christ, daß man die kleinen Diamantkörner „mit einer so großen Spitze, als hierzu erfordert wird, versehen könne?“ Freilich müßte Christ ein sehr lächerlicher Mann gewesen sein, wenn er geglaubt hätte, daß man kleine Diamantkörner mit großen Spitzen versehen könne. Lippert hat so seltsam nicht gefragt.

Gleichwohl bin ich um Hr. Lipperten besorgt, daß ihn sein Eifer zu weit geführt, wenn er ausruft: „Lauter Unsinn, der aus einer verderbten Einbildungskraft, und aus grober Unwissenheit von den Möglichkeiten und den Vortheilen, die zu dieser Kunst gehören, entstanden ist!“ Denn diesen Unsinn dichtet sich Hr. Lippert zum größten Theil selbst. Christ verstand unter dem mucrone adamantino [Diamantspitze] eben so wenig Diamantkörner als größere spitzig zugeschliffene Diamante, sondern spitze Splitter von zerschlagenen Diamanten. Die Möglichkeit solcher Splitter giebt Hr. Lippert selbst zu, und ist er nur verlegen, wie sie gehörig zu fassen. —

Doch man wird sagen: ist einem Künstler nicht in seiner Kunst zu glauben? Thut Hr. Klotz also nicht besser, daß er Hr. Lipperten folgt, als ich, der ich mich lieber an Christen halten will?

Nein, es ist nicht Christ, an den ich mich halte; auch bei mir gilt der Künstler in seiner Kunst Alles. Aber Ein Künstler macht nicht alle aus; und wenn die Künstler selbst uneinig sind, muß es dem Gelehrten frei stehen, sich auf die Seite des Einen oder des andern zu stellen, ohne zu fürchten, daß man ihn für unwissend, oder gar unsinnig schelten werde.

Kurz, Natter ist es, der mich kühn genug macht, an den Aussprüchen des Hrn. Lippert zu zweifeln.

Natter zeigte an einer dazu ausgesuchten Folge alter Steine die offenbaren Spuren des Rades, um zu beweisen, daß auch die alten Künstler das Rad gebraucht hätten, und folglich bei ihrer Arbeit überhaupt ungefähr ebenso verfahren wären als unsere Künstler. Für Christen durfte er eigentlich Dieses nicht beweisen; denn Christ, wie schon gesagt, hatte den Alten den Gebrauch des Rades Nichts weniger als abgesprochen. Er mag es aber bewiesen haben, für wen er will; wir sind ihm Dank schuldig, daß er es beweisen, weil er uns dadurch vor mancherlei chimärischen Begriffen verwahret hat, die wir uns sonst von dem Verfahren der alten Artisten machen könnten.

Aber dieses den Alten vindicierten Rades ohngeachtet, wo hat Natter jemals den Gebrauch der Diamantspitze so weit

herabgesetzt, als ihn Hr. Klotz herabsetzt: „Allerdings“, sagt Hr. Klotz, „braucht man die Diamantspitze, aber alsdann erst, wenn durch das Rad das Gehörige verrichtet ist. Nämlich, man kann mit dieser eingefaßten Diamantspitze, wovon das Werkzeug beim Mariette abgebildet ist, die vom Rade noch übrig gebliebenen groben und nicht zart genug verarbeiteten Partien sanfter und verlaufend machen.“

Wer hat dem Hrn. Klotz Das gesagt? In wie vielen Werkstätten hat er es gesehn, daß man die Diamantspitze nur dazu brauche? — Ich will ihm seine Widerlegung beim Natter fast auf allen Blättern zeigen.

Urtheilet nicht Natter ausdrücklich, daß an den hetrurischen Steinen Contur und Muskeln mit der Diamantspitze ausgegraben zu sein scheinen?[1]

Schließt nicht Natter, daß Verschiedenes mit dem Rade gemacht worden, weil es mit der Spitze des Diamants nicht so leicht und kühn zu machen gewesen?[2] — Nicht so leicht, nicht so kühn, aber doch zu machen.

Erkennet nicht Natter an den beiden Othryaden, daß, so wie an dem Einen Alles mit dem Rade geschnitten sei, so sei an dem andern das Meiste mit der Diamantspitze gefertiget?[3] Sagt er nicht mit klaren Worten, daß eben in diesem Gebrauche der Diamantspitze die eigene Manier bestanden, welche der Meister des zweiten gehabt?

Aeußert sich nicht Natter von seinem Faune auf einem außerordentlich kleinen Onyx, daß in Betrachtung der korrekten Zeichnung auf einem so eingeschränkten Raume er nothwendig glauben müsse, der Artist habe sich meistens der Diamant-

---

[1] Ces sortes de gravures sont ordinairement en fort bas relief; le contour et les muscles sont trop creusés et paroissent avoir été faits avec la pointe de Diamant. [Diese Art Gravierungen sind gewöhnlich sehr flach erhaben; Contur und Muskeln sind allzu tief gegraben, und scheinen mit einer Diamantspitze gemacht zu sein.] Traité de la Meth. ant. p. 10.

[2] Il paroit aussi visiblement que le bouclier estfait au Touret, avec un Outil peu taillant, car on n'aurait pu l'exécuter avec autant de hardiesse, ni aussi facilement avec la pointe de Diamant. [Es scheint auch ganz offenbar, daß das Schild mit dem Rade gemacht worden ist, denn man hätte es mit der Demantspitze nicht mit solcher Kühnheit und nicht so leicht ausführen können.] Ibid. p. 12.

[3] Car celui-ci a réglé son dessein sur sa manière particulière de graver, c'est-à-dire, pour la plupart avec la pointe de Diamant. — [Denn Dieser hat seine Zeichnung nach seiner besondern Art zu gravieren entworfen, d. h. meistentheils mit der Demantspitze. Ibid. p. 21.

spitze dabei bedient?[1] Und was ist Das viel anders, als was Christ von dergleichen kleinen Steinen überhaupt sagt?[2]

Alles Das endlich zusammengenommen: ist es nicht unwidersprechlich, daß Natter einen weit ausgebreitetern Gebrauch der Diamantspitze an den alten Werken erkennet, als Hr. Klotz einräumen will? daß er eben denselben daran erkennet, welchen Christ behauptet, wenn er von den alten Künstlern sagt, non modo extremam operi manum scalpellis adamantinis adhibuisse, sed prorsus rudimenta signi excavandi sic posuisse etiam?[3] [Daß sie nicht bloß mit den Demantsplittern die letzte Hand ans Werk gelegt, sondern sogar damit angefangen haben, wenn sie ein Zeichen aushöhlen wollten.]

Ich möchte (um von der vorzüglichen Feinheit der Natterschen Werke, die ohnstreitig unter allen neuern Werken den besten griechischen mit am Nächsten kommen, einen Grund mehr angeben zu können) ohne Bedenken hinzusetzen, daß Natter diesen ausgebreitetern Gebrauch der Diamantspitze, den er an den alten Werken erkannte, sich ohne Zweifel selbst werde eigen gemacht haben, ohne sich in vieles Reden und Aufheben darüber einzulassen. Denn es ist bekannt, daß Natter mit seinen Instrumenten und Handgriffen ein wenig geheim war.

Doch es sei mit dieser Vermuthung wie ihm wolle; genug, daß Natter, nach Dem, was ich von ihm angeführt, nothwendig für Christs Meinung sein mußte, und es Christ also nicht verdient hat, daß ihm Hr. Klotz desfalls so verächtlich begegnet.

Müßte es Hr. Klotzen wohl einkommen, sich gegen diesen

---

[1] Cette pièce est estimable par sa beauté, et par la correction du dessein, dans une espace si petite que l'on a de la peine à y rien distinguer à l'oeil nud, quelque bon qu'il soit, et que l'on est forcé d'avoir recours au Microscope pour pouvoir bien l'examiner. C'est ce qui me fait croire que l'Artiste y a employé le plus souvent la pointe de Diamant, surtout pour le visage et les cheveux; car il est plus facile d'y réussir de cette façon-là qu'au Touret. [Dieses Stück ist wegen seiner Schönheit beachtungswerth, so wie durch die korrekte Zeichnung auf einem so kleinen Raum, daß man Mühe hat, Etwas mit bloßem Auge, so gut es auch sei, zu unterscheiden, und daß man gezwungen ist, ein Mikroscop zu nehmen, um es gut untersuchen zu können. Dieß läßt mich glauben, daß der Künstler meistens die Demantspitze gebraucht hat, besonders für das Gesicht und die Haare; denn es gelingt leichter auf diese Weise als mit dem Rad.] Ibid. p. 36.

[2] Siehe oben S. 303. Note [5].

[3] I. c. p. 339.

Mann zu messen? Gleichwohl ergreift er jede Gelegenheit, ihn zu mißhandeln. Ich mag noch von Christen lesen, was ich will, ich lerne immer Etwas. Es sollte mir lieb sein, wenn ich Das auch von Denen sagen könnte, die itzt so verächtlich auf ihn zurückschielen. Wie viel lieber wollte ich seine kleine Abhandlung super Gemmis [über die Edelsteine] gedacht und geschrieben, als zehn solche Büchelchen von dem Nutzen und Gebrauch der alten geschnittenen Steine zusammengelesen haben.

Achtundzwanzigster Brief.

Nachdem ich mich Christs angenommen, kann ich nicht umhin, auch für den Plinius ein Wort zu sprechen.

Hr. Klotz weiß sich mit den Stellen des Plinius, wo er des Steinschneidens erwähnt, nicht anders zu helfen, als daß er behauptet, Plinius sei von dieser Kunst nicht unterrichtet gewesen, er habe aus Unwissenheit, wie die Steinschneider in ihrer Kunst verfahren, so und so geschrieben.

„Freilich", fügt Hr. Klotz hinzu[1], „wird diese Kühnheit Diejenigen beleidigen müssen, welche in den alten Schriftstellern keine Fehler finden wollen, und ehe sie diese zugeben, lieber auf Unkosten ihrer eignen Ehre die seltsamsten Erklärungen und Vertheidigungen unternehmen. Aber unparteiische Kunstrichter, welche sich überzeugt halten, daß man an Jemand Fehler finden, und seine Einsichten und Verdienste doch zugleich hochschätzen könne, werden wider diese Muthmaßung desto weniger aufgebracht werden, je mehr sie Bewegungsgründe, ein solches Urtheil zu fällen, und Entschuldigungen für Den, welcher es ausspricht, auch bei dem Plinius, dessen große Gelehrsamkeit sie übrigens mit Recht verehren, gefunden haben."

Geschwätz, das nur abzielen kann, näheren Untersuchungen vorzubauen! Die alten Schriftsteller haben fehlen können; aber mich zu überzeugen, daß sie wirklich gefehlt haben, dazu gehört mehr als diese bloße Möglichkeit. Besonders, wenn der vermeinte Fehler Sachen betrifft, die ihnen alle Tage vor Augen gewesen. Bei der unzähligen Menge von Steinen, bei dem Ueberflusse an Künstlern dieser Art, die sich bei den Römern zu Folge jener Menge finden müssen, sollte Plinius in der Unwissenheit von dem eigentlichen Verfahren derselben geblieben sein?

---

[1] S. 51.

Aber wenn es seine eigene Worte beweisen? — Das sagt Hr. Klotz, und ich läugne es. Urtheilen Sie, mein Freund —

Vor allen Dingen aber bilden Sie sich wohl ein, daß Plinius nirgends von der Kunst des Steinschneidens ausdrücklich handeln wollen. Er gedenkt bloß bei Gelegenheit der Steine, bei Gelegenheit der Mittel, sie zu bewältigen, Etwas von dieser Kunst; und man muß dergleichen Stellen sorgfältig alle zusammen nehmen, ehe man entscheidet, ob er im Ganzen einen richtigen Begriff davon gehabt oder nicht. Und doch wäre es kein Wunder, wenn man Dieses auch alsdenn noch nicht entscheiden könnte, weil er, wie gesagt, nur gewandtsweise von der Sache spricht. Findet man indeß nur, daß er nicht augenscheinliche Ungereimtheiten sagt, so ist es billig, daß wir das Beste, nicht das Schlimmste, von ihm annehmen.

Nun zu den Stellen! — Ich fange bei der an, die den meisten Streit veranlasset.

Plinius redet von dem Diamante, von der außerordentlichen Härte desselben, von dem sonderbaren Mittel, über diese Härte dennoch zu siegen, und fügt hinzu[1]: Cum feliciter rumpere contigit, in tam parvas frangitur crustas, ut cerni vix possint. Expetuntur a scalptoribus, ferroque includuntur, nullam non duritiam ex facili cavantes. [Wenn es gelungen ist, ihn glücklich zu zersprengen, so zerbröckelt er in so kleine Splitter, daß diese kaum sichtbar sind. Sie werden von den Steinschneidern gesucht und in Eisen gefaßt, da sie jeden harten Gegenstand damit aushöhlen.]

Diese Stelle, sagt Hr. Klotz, habe Christen auf die lächerliche Meinung gebracht, daß die alten Steinschneider nur mit der Diamantspitze gearbeitet. Ich habe erwiesen, daß Christ diese lächerliche Meinung nicht gehabt hat. Christ schloß aus dieser Stelle, daß die Alten mit der Diamantspitze gearbeitet, aber keineswegen, daß sie einzig und allein damit gearbeitet.

Doch Hr. Lippert behauptet, daß hier überhaupt von keiner Diamantspitze die Rede sei, sondern von dem Diamantpulver, welches anstatt des Smirgels an das Rad gestrichen worden. Dieses Rad werde vorne ein wenig ausgedrehet, damit der Smirgel oder das Diamantpulver besser hafte, und daher das Wort includuntur [werden eingefaßt].

Ich antworte Hr. Lipperten: wenn sich auch schon das Wort includuntur [werden eingefaßt] so auslegen läßt, so braucht Plinius doch noch ein anderes, welches dieser Er-

---

[1] Libr. XXXVII. sect. 15.

klärung durchaus widerspricht. Plinius sagt: cum feliciter rumpere contigit [wenn es gelungen ist, ihn glücklich zu zersprengen]. Hr. Lippert merke auf das feliciter [glücklich]. Dieses zeiget auf eine glückliche Spaltung des Diamants, und passet keineswegs auf seine eiserne Büchse, oder auf jede andere Weise der bloßen Zermalmung des Diamants in Pulver. Bei dieser ist weder ein feliciter [glücklich] noch ein infeliciter [unglücklich] zu denken, wohl aber bei einer solchen Sprengung des Diamants, die eine gewisse Art von Splittern gewähren soll.

Auch Hr. Klotz ist über dieses feliciter [glücklich] hingehuscht. Aber er hält sich an das includuntur [werden eingefaßt]; und weil er nicht zugeben kann, daß sich dieses Wort von dem bloßen Bestreichen verstehen lasse, was thut er? Er entscheidet, daß Plinius von einer Sache gesprochen, die er nicht verstanden.

Das ist nun freilich der kürzeste Weg, sich aus den Schwierigkeiten, die man bei den alten Schriftstellern findet, zu helfen.

Der ehrliche Künstler wollte den Plinius retten; der stolze Gelehrte verweiset ihn in die Schule, in die Werkstätte, da erst zu lernen, wovon er schreiben wollen.

Hr. Klotz hat Recht: das includuntur [werden eingefaßt] und noch weniger das feliciter [glücklich] erlaubet, die Stelle des Plinius vom Diamantpulver zu erklären. Aber folgt daraus, daß Plinius nicht gewußt, was er schreibe?

Sagt nicht Solinus das Nämliche? Und Isidorus? Und Marbodus? Hr. Klotz wird sagen, Das sind Ausschreiber des Plinius. Ich gebe es zu; aber auch Ausschreiber hätten leicht so Etwas besser wissen können, wenn Plinius wirklich so unwissend gewesen wäre, als er ihn machen will.

Und warum soll es, warum kann es denn nicht bei dem Verstande bleiben, den die Worte des Plinius nach ihrer eigentlichen Bedeutung geben? Warum soll denn nun mit Gewalt alle Erwähnung der Diamantspitze aus dieser Stelle verdrängt werden?

Hr. Klotz giebt ja zu, daß die Steinschneider die Diamantspitze brauchen; und wenn es auch wahr wäre, daß sie sie nur dazu brauchten, wozu er sagt, wenn es auch wahr wäre, daß die alten Künstler gleichfalls sie nicht weiter gebraucht hätten, würde sie demohngeachtet nicht verdienen, unter den Werkzeugen der Steinschneider genannt zu werden?

Was will denn Plinius hier mehr, als ein solches Werkzeug nennen? Er spricht ja nicht von der Kunst überhaupt; er sagt ja nicht, daß dieses Werkzeug das Einzige

sei, welches die Kunst brauche; er merkt ja nur an, daß gewisse glückliche Splitter von zerschlagenen Diamanten von den Steinschneidern sehr gesucht würden, daß sie ihnen sehr zu Statten kämen, weil sie allen harten Steinen damit abgewinnen könnten.

Wie gesagt, wenn die Diamantspitze auch nur den Nutzen hätte, den ihr Hr. Klotz giebt, warum sollte Plinius diesen Nutzen nicht hier haben anmerken dürfen? Und hat sie gar einen noch größern, den Natter selbst, wie ich gezeigt habe, eingesteht, so begreife ich vollends nicht, warum man Schwierigkeit macht, ihn hier bei dem Plinius zu finden.

Neunundzwanzigster Brief.

Ich habe gesagt, Plinius erwähne in jener Stelle der Diamantspitze als eines einzelnen Werkzeuges, nicht aber als des einzigen; denn in andern Stellen erwähnt er anderer Werkzeuge.

Wo er lehret, wie falsche Edelsteine zu erkennen, kömmt er auf die verschiedene Härte der wahren und sagt[1]: Tanta differentia est, ut aliae ferro scalpi non possint, aliae non nisi retuso, verum omnes adamante. Plurimum vero in his terebrarum proficit fervor. [Der Unterschied ist so groß, daß einige sich mit einem Eisen gar nicht, andere nur mit einem stumpfen, alle aber mit dem Diamant schneiden lassen. Am Meisten vermag jedoch über sie die Hitze des Bohrers.]

Diese Stelle hat Kr. Klotz selbst angeführet; aber wie es scheint, bloß um den kindischen Fehler des Harduin aufzumutzen, welcher sich einbildete, daß die bohrenden Instrumente der Steinschneider erst warm gemacht werden müßten. Hr. Klotz hat sehr Recht, daß unter dem fervor [Hitze] der geschwinde Umlauf des Rades zu verstehen.

Also erkennt er doch hier das Rad? Also hat Plinius nicht behauptet, daß die alten Steinschneider bloß mit der Diamantspitze gearbeitet?

Und gleichwohl soll Plinius, wie Hr. Klotz saget, die Sache nur halb verstanden haben.

Warum denn nur halb? Hier halb und dort halb: zwei Hälften machen ein Ganzes. Dort gedenkt Plinius der Diamantspitze, hier des Rades; was will denn Hr. Klotz noch mehr?

Ich wollte wetten, daß es Hr. Klotz sei, der die Sache

---

[1] Libr. XXXVII. sect. 76.

nur halb verstehe. Denn sonst hätte er es uns wohl mit klaren dürren Worten gesagt, worin sich Plinius auch hier geirret habe. „Auch hier", sagt er, „vermißt man eine genaue und richtige Kenntniß der Steinschneiderkunst." Wie denn? warum denn? Mit der Sprache heraus, wenn man tadeln will.

Wenn ihm diese Stelle nicht richtig, nicht genau genug scheinet, so kann es nur daher kommen, daß er gar nicht einsieht, was Plinius sagen will, daß er nicht einmal die Ausdrücke des Plinius begreift. Besonders muß er gar nicht wissen, was Plinius unter dem stumpfen Eisen (ferro retuso) verstehet, welches über gewisse Edelsteine mehr Gewalt habe, als das scharfe Eisen.

Denn wenn er es wüßte, würde er den Gebrauch des Rades in ihm nicht noch weit deutlicher gesehen haben als in dem terebrarum fervor [der Hitze des Bohrers]?

Ich bilde mir ein, den ganzen Vorrath der Werkzeuge der alten Steinschneider in dieser Stelle des Plinius zu finden. Ich glaube sogar, eine ganze Gattung darunter zu bemerken, von welcher die neuern Steinschneider gar Nichts wissen.

Doch ich will mich nicht verleiten lassen, mit dieser Meinung eher hervor zu treten, als bis ich sie durch Versuche bestätigen kann.

Sie ist genau mit einer eigenen Betrachtung über die Torneutik der Alten verbunden, von welcher ich glaube, daß wir Neuern sie nur zur Hälfte ausüben, und daß es, um mich so auszudrücken, ein gewisses ἀντιστροφον [Gegenüberstehendes] von ihr geben könne und wirklich gegeben habe, durch welches Dinge möglich zu machen, deren Bewirkung Salmasius ihr schlechterdings abspricht, und nur der Torneutik zuerkennen will.

Dreißigster Brief.

Hr. Klotz erkannte in der vorigen Stelle des Plinius das Rad. Das Rad muß man auch in der Stelle voraussetzen, wo Plinius von den verschiedenen Sandarten handelt, durch deren Hülfe die Marmor und Edelsteine gesäget und geschnitten wurden. Denn was er von der Sägung des Marmors sagt[1], arena hoc fit, et ferro videtur fieri, ferra in praetenui linea premente arenas, versandoque tractu ipso

[1] Lib. XXXVI. sect. 9.

secante [es geschieht durch den Sand und scheint durch das Eisen zu geschehen, indem die Säge in einem sehr schmalen Striche auf den Sand drückt und, indem sie ihn durch das Hin- und Herziehen umdreht, schneidet]: Das gilt ebenfalls von den Instrumenten des Rades.

Verstehen wir uns auch über das Wort Rad? Bei der Beschreibung, die Hr. Lippert davon macht, könnten wir Gefahr laufen, uns nicht zu verstehen. Ich weiß nicht, warum Hr. Lippert und die deutschen Künstler, denen er hierin ohne Zweifel folgt, Das, was er auf der zweiunddreißigsten Seite seines Vorberichts neben der Büchse uns vorgezeichnet hat, das Rad nennen. Es ist, so viel ich sehen kann, die Bouterolle; nicht also das Rad, sondern nur Eines von den Instrumenten, welche in das Rad gesetzt werden. Was ich das Rad nenne, scheint er das Schlegezeug zu nennen. Doch, Das sind Kleinigkeiten; wenn wir uns nur verstehen.

Genug, ich begreife unter dem Rade alle und jede eiserne oder kupferne Werkzeuge, welche nach Erforderniß der Wirkung, die sie hervorbringen sollen, in das Rad gesetzt, und von dem Rade herumgetrieben werden. Von diesen Werkzeugen ist es unstreitig, daß sie, eben wie die Marmorsäge, eigentlich selbst nicht schneiden, sondern nur zu schneiden scheinen, indem sie den Smirgel, oder was man sonst für eine feinere Sandart dazu brauchet, dem Steine einreiben; arena hoc fit, et ferro videtur fieri [es geschieht durch den Sand und scheint durch das Eisen zu geschehen]. Wie aber Dieses ohne Maschine zu bewerkstelligen gewesen, ist nicht abzusehen. Folglich muß man eine Maschine, ein Rad überall voraussetzen, wo von der Wirkung einer feinern Sandart auf Edelsteine die Rede ist, und diese Wirkung nicht das bloße Polieren sein soll.

Nun lesen Sie die Stelle des Plinius[1]: Signis e marmore poliendis, gemmisque etiam s c a l p e n d i s atque limandis, Naxium diu placuit ante alia: ita vocantur cotes in Cypro insula genitae. Vicere postea ex Armenia vectae [Zum Glätten der Bildwerke aus Marmor, so wie zum Schneiden oder Feilen der Edelsteine zog man lange allen übrigen Steinen den naxischen vor; so heißen die Wetzsteine, welche auf der Inseln Cypern gewonnen werden. Später erhielten die aus Armenien eingeführten den Vorzug].

Naxium hieß also das Pulver, welches die alten Steinschneider Anfangs anstatt unsers Smirgels brauchten; und ward aus Cyprischem Schleifsteine gemacht. In der Folge

[1] Lib. XXXVI. sect. 10.

zog man das vor, welches aus Armenischem Schleifsteine verfertiget wurde.

Salmasius macht über diese Stelle einen trefflichen Wirrwarr. Weil Plinius an einem andern Orte[1], wo er die verschiednen Arten der Diamante erzählet, auch eines Cyprischen Diamants gedenket, so soll jener Cyprische Diamant, und dieser Cyprische Schleifstein, aus welchem das Naxium gemacht wurde, nur Eins sein. Er meinet, Plinius habe irgendwo den Cyprischen Schleifstein, wegen seiner Härte adamas [der Unbezwingliche] genannt gefunden, so wie selbst das Eisen aus eben der Ursache diesen Namen führe. Dadurch sei Plinius verleitet worden, dort unter die wirklichen Diamanten zu rechnen, was er hier einen bloßen Schleifstein nenne. Haec tam varie, setzt er hinzu[2], quia ex variis auctoribus sumpta. Auctori igitur vel judicium vel otium defuit componendi similia inter se, quae apud diversos auctores invenerat, ac dissimilia secernendi. [Dieß ist so verschiedenartig, weil es verschiedenen Schriftstellern entnommen ist. Dem Schriftsteller fehlte es daher entweder an Urtheil oder an Muße, das Aehnliche, was er bei den verschiedenen Schriftstellern gefunden, zusammen zu stellen und das Unähnliche zu sondern.] Kurz, Salmasius will von keinem Cyprischen Diamante wissen; sein Solinus muß es dasmal besser verstanden haben als Plinius; was Plinius de insula Cypro [von der Insel Cypern] meinet, Das soll de aere cyprio [von Cyprischem Erz] zu meinen sein[3]; der Diamant, von dem Plinius sagt, daß er in Cypern gefunden werde, muß der Diamant heißen, den man in Kupferminen finde; und was man den Cyprischen Diamant genennt, Das sei Nichts als der Cyprische Schleifstein. Ueber den sonderbaren Mann! Wozu denn nun alle diese Verdrehungen? Kann denn nicht eben dieselbe Insel Beides, Diamante und Schiefer hervorbringen?

Doch, warum will ich bloße Möglichkeiten gegen ihn anführen? Cypern hat wirklich Diamante, und noch itzt sind die Cyprischen Diamante unter dem Namen der Diamante von Baffa bekannt.

Ich weiß wohl, daß die Kenner diese Diamante nicht so recht für ächte wollen gelten lassen. Aber eben Dieses macht es um so viel wahrscheinlicher, daß Plinius die nämlichen gemeint habe. Denn auch die Cyprischen Diamante des

---

[1] Lib. XXXVII. sect. 15.
[2] Ad Solinum p. 1101. Edit. Paris.
[3] Ibid. 1094.

Plinius sind ihm von der schlechteren Gattung; weder so hart noch so klar als die Aethiopischen, Arabischen und Macedonischen.

Einunddreißigster Brief.

Ich wollte in meinem Vorigen von dem Cyprischen Schiefer sprechen (denn alle Schleif- und Probiersteine gehören unter die Schieferarten, und nur ihr besonderer Gebrauch giebt ihnen den besondern Namen); und kam auf die Cyprischen Diamante. Ich wollte mir die Gelegenheit nicht entgehen lassen, den Salmasius zu widerlegen. Merken Sie unsere Weise? Wir widerlegen immer Die am Liebsten, aus denen wir das Meiste lernen. Aus einem kleinen Stolze, meine ich, daß wir doch Etwas besser wissen als sie. Oder meinen Sie, vielmehr aus Dankbarkeit, damit sie wiederum Etwas von uns lernen mögen?

Mit dem Meursius, der einen andern Fehler in der Stelle des Plinius findet, dürfte ich nicht so bald fertig werden. Er sagt, das Naxium sei nicht von Cyprischen, sondern von Cretischen Schiefern gemacht worden; Plinius habe Creta für Cypern schreiben wollen; denn nicht auf Cypern, sondern auf Creta liege ein Naxus[1]. Und es ist allerdings wahr, daß bei andern Schriftstellern Naxischer Stein durch Schleifstein aus Creta erkläret wird[2].

Harduin hatte den Einfall anzunehmen[3], daß dieser Naxische Schiefer zwar wirklich in Cypern gebrochen, aber in Naxus auf Creta vollends zurechte gemacht, und von da nach Rom gebracht worden, wodurch er seinen Beinamen erhalten.

Doch dieser Einfall empfiehlt sich durch Nichts als durch die Gutherzigkeit, auf seinen Schriftsteller durchaus keinen Fehler kommen zu lassen. Ehe wir den Alten einen so unnöthigen Transport von Cypern nach Creta verursachen, dächte ich doch, wir ließen den Plinius sich lieber verschrieben haben. Solche Fehler können die Menge im Plinius sein, und sind wirklich darin; obschon gewiß die wenigsten von ihm selbst herkommen mögen. Ganz anders ist es mit den Fehlern, wie sie ihm Hr. Klotz aufheften will: mit Fehlern einer unbegreiflichen Unwissenheit, der er so leicht hätte abhelfen

---

[1] Cypri lib. II. cap. 5.
[2] Id. Cretae lib. I. cap. 12.
[3] Ad Plinii l. c.

können. Warum hätten die Cyprischen Schiefer nicht gleich in Cypern in die Form der Schleifsteine gebracht, oder zum Gebrauche der Steinschneider in Pulver verwandelt werden können? Warum hätte man sie erst deswegen nach Naxus auf Creta bringen müssen?

Endlich, was liegt daran, ob man den Naxischen Stein in Cypern oder in Creta gebrochen? Ich will ihn ja unsern Steinschneidern eben so wenig als den Armenischen statt des Smirgels empfehlen; ich habe eine ganz andere Absicht, warum ich seiner gedenke.

Genug, es war ein pulverisierter Schleifstein, dessen sich die Alten zum Ausarbeiten ihrer Gemmen bedienten. Ein Schleifstein, wiederhole ich; um meine Verwunderung damit zu verbinden, daß man den Alten einen so allgemeinen Gebrauch des Diamantpulvers anstatt des Naxiums, anstatt des Armenischen Schieferpulvers andichten will.

Hr. Lippert wenigstens scheinet, sich wirklich überredet zu haben, daß das Diamantpulver den alten Steinschneidern eben so gewöhnlich gewesen als den unsrigen der Smirgel[1]: denn er entschuldiget Diese wegen des Gebrauchs des letztern durch die Seltenheit und Kostbarkeit der Diamante; daher die Wenigsten zum Gebrauche des Diamantpulvers angeführet werden könnten, und also, an den Smirgel einmal gewöhnt, wenn sie mit jenem schneiden sollten, oft zu viel von einem Orte wegnehmen würden, indem das Rad, mit Diamantpulver bestrichen, weit geschwinder und schärfer schneide als mit Smirgel.

Ich bin gewiß, daß die Ersparung der Zeit, die Hr. Lippert den alten Künstlern machen will[2], ihnen so nicht zu Statten gekommen. Ihr Naxium kann in Betrachtung der Natur des Schiefers weder geschwinder noch schärfer geschnitten haben als der Smirgel, wohl aber feiner; so daß es ihnen einen großen Theil der Polierung ersparte.

Kurz, wenn ich schon nicht behaupten wollte, daß die Alten das Diamantpulver überhaupt nicht gekannt und gebraucht, so darf ich doch kühnlich läugnen, daß sie es zur Ausschleifung geringerer Edelsteine angewendet haben. Denn Hr. Lippert mag von der itzigen Kostbarkeit der Diamante sagen, was er will, so waren sie bei den Alten doch noch ungleich kostbarer, denn sie waren ungleich seltner. Die Alten wußten von keinen Brasilischen Diamanten, die so neuerlich Europa überschwemmet haben. Unsere Künstler

---

[1] Vorb. der Dakt. S. 34.
[2] Vorb. der Dakt. S. 33.

müßten den Aufwand, den das Diamantpulver erfordert, also weit eher machen können, als ihn die alten Künstler machen konnten.

Und wer sagt es denn, daß Diese ihn gemacht? Plinius? wo denn? Da, wo er ausdrücklich des Mittelkörpers erwähnt, durch den die Instrumente des Rades in den Stein wirken, sehen wir ja, daß er das Naxium, daß er das Armenische Schieferpulver nennet. Konnten die Künstler seiner Zeit aber damit fertig werden, was für Grund hat man, ihnen noch den Gebrauch des Diamantpulvers zuzuschreiben? Weil Plinius ihnen anderwärts denselben zuschreibt? Wo anderwärts? —

Zweiunddreißigster Brief.

„Die Alten", sagt Hr. Klotz[1], „kannten die Kraft des Diamantstaubes, die feinen Steine anzugreifen, und sie bedienten sich, welches unläugbar ist, desselben."

Welches unläugbar ist! Warum wäre es denn unläugbar? Weil es Hr. Klotz bei dem Goguet dafür ausgegeben fand? Und warum giebt es Goguet dafür aus?[2] „Weil es Plinius ausdrücklich sagt; und weil, wenn Plinius auch Nichts sagte, die Meisterstücke der alten Steinschneiderkunst, welche wir noch vor Augen haben, es deutlich genug zeigen würden."

Aber diese Meisterstücke können Das nicht zeigen; denn Niemand läugnet, daß sie nicht auch mit Hülfe des Smirgels, des Naxiums, des Armenischen Schieferpulvers, oder eines jeden andern aus einem orientalischen Steine verfertigten Nagemittels (Mordant) eben so gut, obschon nicht eben so geschwind, hätten gearbeitet werden können.

---

[1] S. 42.

[2] Il est constant que les Anciens ont parfaitement connu la propriété qu'a la poudre de Diamant pour mordre sur les pierres fines; ils en faisoient un grand usage, tant pour les graver, que pour les tailler. Pline le dit expressément; et quand il ne l'auroit pas dit, les chef-d'oeuvres que les Anciens ont produits en ce genre, et que nous avons encore sous les yeux, le feroient assez connoître. [Es ist sicher, daß die Alten die Eigenschaft des Diamantstaubes, die Edelsteine anzugreifen, vollkommen gekannt haben; sie gebrauchten ihn sehr häufig, sowohl um sie zu stechen als um sie zu zerschneiden. Plinius sagt es ausdrücklich, und wenn er es auch nicht gesagt hätte, so würden die Meisterwerke, welche die Alten in dieser Art geschaffen haben, und die wir noch vor Augen haben, es hinlänglich beweisen.]

Alles beruht folglich auf dem Zeugnisse des Plinius, in welcher Absicht sich Goguet auf zwei Stellen desselben beruft.

Die erste ist die nämliche, welche ich in dem achtundzwanzigsten Briefe bereits untersucht habe, und die von parvis crustis [kleinen Splittern] eines glücklich zerschlagnen Diamants redet, deren sich die Steinschneider bedienten. Allein, ich habe eben da erwiesen, daß unter diesen crustis kein Staub, kein Pulver verstanden werden kann, sondern spitze schneidende Splitter zu verstehen sind, welche gefaßt werden können.

Die andere Stelle beweiset noch weniger, wo es nur überhaupt heißt, daß sich alle feine Steine ohne Unterschied mit dem Diamante graben ließen: verum omnes adamante scalpi possunt[1] [die sich aber alle mit dem Diamant schneiden lassen]. Denn können hier nicht eben so wohl jene parvae crustae [kleine Splitter] des Diamants, jene kleine schneidende Splitter verstanden werden, als Diamantstaub?

Besonders muß Hr. Klotz auf den Beweis, der in der erstern Stelle liegen soll, gänzlich Verzicht thun; indem er selbst bekennt, daß das Wort includuntur nicht erlaube, Etwas zu verstehen, welches dem Werkzeuge des Rades bloß angestrichen werde. Findet er nun aber da kein Diamantpulver, sondern Diamantsplitter, von welchen es sich Plinius bloß habe weiß machen lassen, daß man sie zum Steinschneiden brauche, wo findet er es denn?

Er wird es nirgends finden; und ich biete ihm Trotz, mir bei Griechen oder Römern sonst eine Stelle zu zeigen, die zu diesem Behufe angeführet werden könnte.

Und nun lassen Sie mich es gerade heraussagen: ich glaube, die Alten haben das Diamantpulver ganz und gar nicht gekannt.

Denn nicht genug, daß die zwei einzigen Stellen, wo man dessen Erwähnung finden wollen, seiner nicht erwähnen; daß diese Stellen nicht von dem Diamantpulver, sondern von Diamantsplittern reden: ich getraue mir, die Eine sogar zu einem klaren Beweise *gegen* das Diamantpulver zu machen.

Plinius sagt: Adamas, cum feliciter rumpi contigit, in tam parvas frangitur crustas, ut cerni vix possint. Expetuntur a scalptoribus, ferroque includuntur, nullam non duritiam ex facili cavantes. [Wenn es gelungen ist, den Diamant glücklich zu zersprengen, so zerbröckelt er in so kleine Splitter, daß diese kaum sichtbar sind. Sie werden von den Stein-

[1] Lib. XXXVII. sect. 76.

schneidern gesucht und in Eisen gefaßt, da sie jeden harten Gegenstand damit aushöhlen.] Ich habe schon angemerkt, daß man auf das feliciter [glücklich] hier sehr schlecht geachtet. Man hat es so verstanden, als ob es zu contigit [gelungen ist] gehöre, als ob Plinius damit sagen wollen, „wenn es sich glücklicher Weise trifft, daß man den Diamant zerschlägt". So hat es auch Goguet verstanden, wenn er es als einen Beweis nimmt, qu'on regardoit comme un heureux hazard de pouvoir le rompre [daß man es als einen glücklichen Zufall betrachtete, wenn man ihn zerschlagen konnte]. Aber Das ist falsch, Das kann Plinius nicht haben sagen wollen; denn es war kein bloßer glücklicher Zufall mehr, wenn sich der Diamant in Stücken schlagen ließ; man wußte nach dem Plinius ein sicheres Mittel, daß er in Stücken springen mußte, obschon mit Mühe, aber doch ganz unvermeidlich: hircino sanguine, eoque recenti calidoque, macerata [mit Bocksblut, und zwar mit frischem und warmem, gebeizt]. Folglich gehört das feliciter [glücklich] zu rumpere [zersprengen], und Plinius wollte sagen, „wenn es sich trifft, daß er glücklich springt": nämlich daß er in solche kleine schneidende Splitter springt, wie sie die Steinschneider suchen, und brauchen können. Es war kein Glück, daß er unter dem Hammer zersprang; es war ein Glück, wenn er so und so zersprang.

Ist aber Das, nun so ist es auch klar, daß die Alten den Diamant nicht zu schleifen verstanden haben, daß sie nicht gewußt haben, der Diamant lasse sich durch seinen eigenen Staub schleifen. Denn hätten sie Das gewußt, so hätte der Diamant mögen springen, wie er gewollt hätte; die Splitter hätten mögen von einer Art sein, von welcher es sei; sie hätten ihnen immer nachhelfen, sie hätten ihnen immer durch das Schleifen die Spitze, die Schneide ertheilen können, welche der Künstler daran suchte. Aber Das konnten sie nicht; und nur weil sie es nicht konnten, mußten sie es bloß auf einen glücklichen Zufall ankommen lassen, dergleichen Splitter zu erlangen.

Ich bin versichert, Goguet, wenn er noch lebte, würde dieser meiner Auslegung am Ersten beitreten. Denn nur durch sie fällt ein Einwurf wider seine Meinung, daß die Kunst, die Diamante zu schleifen und zu brillantieren, dem Alterthume gänzlich unbekannt gewesen sei, weg, den er zwar selbst berührt, auf den er aber nur sehr obenhin antwortet. Wenn nämlich die Alten das Diamantpulver gekannt und gebraucht haben, wie Goguet zugestehen zu müssen glaubt, wie kam es, daß sie es nicht an dem Diamante selbst versuchten? „Dieses

scheint", antwortet Goguet, „allerdings schwer zu begreifen: gleichwohl ist es nun nicht anders. Auch finden sich mehr solche Beispiele von Schranken, die sich der menschliche Geist gleichsam selbst zu setzen pfleget. Auf Einmal bleibt er stehen, wenn er eben dem Ziele am Nächsten gekommen, und ihm noch kaum ein Schritt fehlet, um es völlig zu erreichen."

Es ist wahr, diese wunderbare Erfahrung hat man. Gleichwohl möchte ich mich doch so selten als möglich darauf berufen, eben, weil sie so wunderbar ist. Wenn wir ohne sie fertig werden können, desto besser. Und hier können wir es: die Alten versäumten, das Diamantpulver an dem Diamante selbst zu versuchen, weil sie überhaupt das Diamantpulver nicht brauchten, nicht kannten[1].

Dreiunddreißigster Brief.

Wenn ich gesagt, daß die alten Künstler das Diamantpulver wohl nicht gebraucht haben dürften, weil die Diamante vor Alters noch weit seltener, weit kostbarer gewesen, als sie itziger Zeit sind, so würde man diesen Grund freilich um so viel mehr auch gegen die Diamantsplitter anwenden können. Wie viele Diamante hätten sie oft zerschlagen müssen, ehe sich einer, wie sie ihn brauchten, fand!

Plinius scheint, ihre Seltenheit durch das expetuntur a scalptoribus [sie werden von den Steinschneidern gesucht] selbst anzudeuten. Sie waren so gemein nicht, daß sie jeder Artist leicht haben konnte. Vielleicht, daß manche sich ohne sie behelfen mußten.

Aber was thaten Diese? Mußten sie folglich Alles durch das Rad vollführen? Nach dem Plinius nicht. In Ermang-

[1] Auf einem kleinen Zettel hat sich Lessing noch folgende beide Gründe angemerkt, die ihm zu beweisen schienen, daß die Alten die Kraft des Diamantstaubes nicht gekannt haben:

„1. Weil Plinius nur von einer einzigen Art des Diamants, und nur von der, welche Diamant mehr heißt als ist, sagt, daß sie mit einem andern Diamante durchbohrt werden könne; die andern könnten nur durch Bocksblut überwältigt werden.

2. Weil er nicht allein von diesen andern, sondern auch von noch mehr Edelsteinen sagt, daß sie sich durchaus nicht schneiden lassen: z. B. von den Scythischen und Aegyptischen Smaragden, quorum duritia tanta est, ut nequeant vulnerari [deren Härte so groß ist, daß sie nicht verletzt werden können]."

J. J. Eschenburg.

lung des Diamants, fand sich ein andrer Stein, dessen Splitter das Nämliche verrichteten. Er sagt von dem Ostracitis[1]: duriori tanta inest vis, ut aliae gemmae scalpantur fragmentis ejus [der härtere hat eine so große Kraft, daß andere Edelsteine mit seinen Bruchstücken geschnitten werden können].

Ich getraue mir nicht zu sagen, was Dieses für ein Stein gewesen, wie er itzt heiße, wo er zu finden; aber wird deswegen das Vorgeben des Plinius ungewiß, oder gar falsch? Was er dort crustas [Splitter] nannte, nennt er hier fragmenta [Bruchstücke]: und dieses Wort kann eben so wenig als jenes Pulver von genanntem Steine bedeuten. Das Nämliche also, mit so ähnlichen Worten, von zwei verschiednen aber zu einerlei Zwecke dienlichen Dingen behauptet, zeiget, daß Plinius seiner Sache hierin sehr gewiß gewesen.

Er hat sich in das Mechanische keiner einzigen Kunst tiefer eingelassen; und, Alles zusammen genommen, kann ich behaupten, daß er von der Steinschneiderkunst, die er am Wenigsten soll verstanden haben, gerade die meisten und positivsten Data angegeben hat. Er gedenkt der verschiednen Instrumente nach Verschiedenheit der Härte der Steine; er gedenkt des Rades; er gedenkt der Diamantspitze; er gedenkt anderer scharfen Steinsplitter, welche bei gewissen Steinen die Stelle der Diamantspitze vertreten können; er gedenkt verschiedner Arten des Smirgels, um Smirgel hier für die allgemeine Benennung des Mittelkörpers bei dem Ausschleifen zu brauchen.

Was hat ein Mann mehr sagen können, der von dieser Kunst nicht ausdrücklich handeln wollen; der nur beiläufig ihrer erwähnet, indem er auf die Materialien kömmt, deren sie sich bedienet?

Und dennoch soll er nur halbe Kenntniß davon gehabt haben? Das glaube Herr Klotzen, wer da will; mich hat er zu scheu gemacht, ihm irgend Etwas auf sein bloßes Wort zu glauben. —

Von Ungefähr sehe ich eben itzt ein Wort bei ihm genauer an, von dem ich in einem meiner Vorigen anmerkte, daß er es unrecht schreibe. Ich sagte, er schreibe Agat anstatt Achat, nach dem Franzosen oder Engländer, welcher seine Ursachen habe, das ch in g zu verwandeln. Aber nein; er schreibt nicht bloß Agat, sondern gar Agath. Bewundern Sie den gelehrten Mann, dem eben seine Kenntniß der griechischen Sprache so vortrefflich zu Statten kam! Als er bei dem

[1] Lib. XXXVII. sect. 65.

Mariette, oder wer weiß wo, Agate las, so fiel ihm zwar nicht ein, welche Veränderung der Franzose mit ch mache; aber es fiel ihm ein, daß er oft das th in ein bloßes t verwandele, und Dieses brachte ihn auf das Wörtlein ἀγαθος [gut]. Von diesem Wörtlein also leitete er die Benennung des Steines ab, und schrieb Agath; mit Vorbehaltung ohne Zweifel, diese Ableitung einmal gegen den Theophrast und Plinius weitläuftig zu erhärten. Wenn Dieses ist, so will ich dem Hrn. Klotz allenfalls einen Vorgänger nennen, den Andreas Baccius nämlich, welcher, wie ich vermuthe, auf eben diese Weise seine Kenntniß der griechischen Sprache zeigen wollte. Lapis Achates, versichert er, sic dictus fuit, quasi sociabilis et gratiosissimus. [Der Achatstein ist so genannt worden, weil er gleichsam gesellig und sehr angenehm ist.] Aber doch wollte er es nicht wagen, anstatt Achates, Agathes zu schreiben, und diese wichtige Neuerung war dem Herrn Klotz allein vorbehalten.

Vierunddreißigster Brief.

Sie fragen, worauf ich mich in einem meiner Vorigen gegründet, wenn ich von Nattern gesagt, daß er mit seinen Instrumenten und Handgriffen geheim gewesen?

Nicht bloß auf das Werkzeug, Parallellinien zu schneiden, das er zwar dem Hrn. Guay mittheilte, aber demohngeachtet in seinem Werke weder mit stechen ließ, noch sonst beschrieb, weil es in Frankreich und Italien noch nicht bekannt sei.

Nicht bloß darauf, sondern noch auf einen ganz andern Umstand. Aber gedulden Sie sich. Hr. Klotz hat uns Natters Leben versprochen. Wenn es wirklich das Leben des Künstlers wird; wenn es keine bloße Zusammenstopplung topischer und chronischer Kleinigkeiten, kein kahles Verzeichniß seiner hinterlassenen Werke wird: so wird Hr. Klotz diesen Umstand nicht bloß berühren, er wird sich weitläuftig darüber auslassen. Da werden wir sehen, wie bekannt er in den Werkstätten ist; wie offenherzig die Künstler gegen ihn gewesen!

Und Natter hatte nicht bloß seine Geheimnisse. Natter war überzeugt, daß auch die Alten die ihrigen gehabt hatten. — Geben Sie Acht, wie viel Wichtiges und Neues uns Hr. Klotz von beiden diesen Punkten sagen wird! —

Zweiter Theil.

1769.

Fünfunddreißigster Brief.

Ich darf es wiederholen[1]: „Was gegen meine Deutung des sogenannten Borghesischen Fechters zur Zeit noch erinnert worden, ist nicht von der geringsten Erheblichkeit.“

Was besonders Herr Klotz dagegen eingewendet hat, könnte nicht kahler sein. Ich schlug vor, die Worte des Nepos, obnixo genu scuto, nicht zusammen zu lesen, sie nicht zu übersetzen, mit gegen das Knie gestemmtem Schilde; sondern nach genu ein Komma zu machen, und obnixo genu besonders, und scuto besonders zu lesen. Hierwieder sagt Herr Klotz, ich weiß selbst nicht was. Er räumet mir ein, daß man obniti [anstemmen] in dem Sinne fände, in welchem ich sage, daß es hier gebraucht sei, und räumt es auch wieder nicht ein. Er führet selbst noch eine Stelle aus dem Livius an, die ich hätte brauchen können, und doch soll mir auch die nicht zu Statten kommen. Er gesteht zwar, daß man sagen könne, obnixo pectore, obnixa fronte [mit angestemmter Brust, mit angestemmter Stirne], ohne Zufügung der Sache, gegen welche sich die Brust oder die Stirne stemmet; aber er versichert, daß man nicht sagen könne, obnixo genu [mit angestemmtem Knie]. Warum nicht? Die Ursache behält er für sich; ich muß mich mit einem pro autoritate [von Oben herab] gesprochenen alia ratio est [es ist eine andre Weise], mit einem insolens dicendi ratio [ungebräuchliche Redeweise] begnügen.

Sie meinen, daß Herr Klotz, wenn es auf die Latinität ankömmt, auch schon eher das Recht hat, ein Wort pro

[1] S. den ersten Theil dieser Briefe, S. 229.

autoritate [von Oben herab] zu sprechen, als ich. Das mag sein! Aber ich kann mich allenfalls auf Männer berufen, die auch ihr Bißchen Latein verstanden haben. Denn ich bin nicht der Erste, der obnixo genu von scuto trennet. Unter Andern muß es auch Stewechius so zu trennen für gut befunden haben. Er schreibt in seinem Commentar über den Vegetius[1]: Chabrias, Atheniensium dux rei bellicae peritissimus, quo phalangis impetum sustineret, jussit suos in acie subsistere, docuitque obnixo genu, scuto, projectaque hasta, phalangem expectare et excipere. [Chabrias, ein überaus kriegskundiger Feldherr der Athener, befahl, um den Angriff der Phalanx auszuhalten, den Seinigen in der Schlachtreihe stehen zu bleiben, und gebot ihnen, mit angestemmtem Knie, mit dem Schild und dem vorgestreckten Spieße die Phalanx zu erwarten und zu empfangen.]

Aber Herr Klotz weiß nicht, was obnixo genu [mit angestemmtem Knie] heißen soll. Er fragt: quid vero est obnixo genu? an idem quod obnixo gradu? hunc certe sensum locus postulat [was heißt aber mit angestemmtem Knie? vielleicht Dasselbe, was mit angestemmtem Schritt? denn die Stelle verlangt sicherlich diesen Sinn]. In Wahrheit, wenn Das so recht gefragt ist, so muß sich das gute Latein zuweilen von dem gesunden Menschenverstande sehr weit entfernen. Denn obniti zeiget ohnstreitig eine Gegenwirkung an; das Bestreben eines Körpers, sich nicht aus dem Raume drängen zu lassen, den er einmal einnimmt. Es kömmt also mehr dem Körper selbst als einer Veränderlichkeit desselben zu; und man würde berechtiget sein, gerade umgekehrt zu fragen: quid vero est obnixo gradu? an idem quod obnixo genu? [was heißt aber mit entgegengestemmtem Schritt? vielleicht Dasselbe, was mit angestemmtem Knie?] Denn sicherlich ist es der Fuß, und nicht der Schritt oder Tritt des Fußes, welcher entgegengestemmet wird. Ich habe keine Autores mit Erythräischen Registern zur Hand; aber demohngeachtet wollte ich wohl wetten, daß Herr Klotz keine Parallelstelle für obnixo gradu [mit angestemmtem Schritt] finden dürfte. Denn gradus stabilis, gradus certus [fester Schritt, sicherer Schritt] ist Das noch lange nicht.

Auch die Handschriften des Nepos glaubt er gegen mich anziehen zu können. Wenn genu [Knie], sagt er, getrennt werden sollte, so müßte das folgende projecta hasta [mit vorgestrecktem Spieße] nothwendig eine Verbindungspartikel, ein et [und] oder ein que [und] haben; die meisten Hand-

---

[1] **Ad Cap. 16. Lib. II.**

schriften aber lesen es ohne Verbindungspartikel, folglich u. s. w. — Die meisten! Hat sie Herr Klotz gezählt? Es sei; aber die meisten sind doch nicht alle. Und wenn es auch nur eine einzige wäre, welche projectaque hasta [und mit vorgestrecktem Spieße] hätte, so wäre auch diese einzige für mich schon genug. Wie viele richtige Lesarten gründen sich bloß und allein auf eine einzige Handschrift; und welcher Criticus in der Welt hat die Güte einer Lesart nach der Menge der Handschriften bestimmen wollen, in welchen sie sich befindet?

Endlich merkt Herr Klotz noch an, daß die rechte Hand an dem Fechter neu sei, und folglich überhaupt nichts Gewisses von ihm gesagt werden könne. Wenn es nur die Hand wäre, so würde es nicht viel zu bedeuten haben; die Richtung des übrigen Armes, die Lage der Muskeln und Nerven desselben würde deutlich genug zeigen, ob die angesetzte Hand anders sein könnte oder nicht. Aber Winkelmann sagt gar: der Arm. Und Das wäre freilich schon mehr. Doch auch so ist aus der Lage des Achselbeines und aus der ganzen Ponderation des Körpers für den fehlenden Arm noch immer genug zu schließen.

Aber lesen Sie, bitte ich, den ganzen Ort bei dem Herrn Klotz selbst[1]. Es soll mir lieb sein, wenn Sie mir mehr Bindiges darin zeigen können, als ich gefunden habe!

---

[1] Acta Litt. Vol. III. pt. 3. p. 313. Neque de hac re me sibi assentientem habet V. cl. Primum non nego το obnixus hoc sensu occurrere, et potuisset Auctor locum Livii laudare (L. VI. 12. 8.) „ne procurri quidem ab acie velim, sed obnixos vos stabili gradu impetum hostium excipere". [Auch darin hat der gelehrte Herr meine Zustimmung nicht. Zuerst läugne ich zwar nicht, daß das obnixus (angestemmt) in diesem Sinne vorkomme, und es hätte der Verfasser eine Stelle des Livius (B. VI. 12. 8.) anführen können: „Ihr sollt nicht einmal aus der Schlachtlinie vorgehen, sondern, festen Schrittes euch entgegenstemmend, den Angriff der Feinde aufnehmen".] (Ich danke für die gelehrte Nachweisung! Eben sehe ich, daß ich sie auch von dem ehrlichen Faber hätte bekommen können, wenn es mir, wie Herr Klotzen, eingefallen wäre, ihn zu Rathe zu ziehen.) Sed insolens est dicendi ratio, obnixo genu, non addito nomine rei, cui obnititur. Alia ratio est exemplorum, ubi pectus et frons obniti dicitur. Quid vero est obnixo genu? an idem, quod obnixo gradu? Hunc certe sensum locus postulat. Porro plerorumque codicum lectio Viro cl. adversatur. Nam in iis legitur obnixoque genu scuto projectaque hasta i. e. h d. Verbum que non posset deesse, si το scuto conjungi deberet cum τῳ hasta. Denique dextra manus statuae, quae projectam hastam tenet, ab artifice recentiore addita est. Inde nihil certi de hac statua dici potest. [Aber eine ungewöhnliche Redeweise ist obnixo genu

Sechsunddreißigster Brief.

Aber ich habe ja den Borghesischen Fechter mit dem Miles Veles zu Florenz verwechselt? Das ist doch wohl Einwurfs gegen meine Deutung genug? Und sehen Sie: Herr Klotz selbst versichert, diese Anmerkung gegen mich gemacht zu haben, noch ehe er sie in den Göttingschen Anzeigen gefunden[1].

Ei, über den scharfsinnigen Mann! Ja, ja, was dessen Falkenaugen entgehen soll! — Und er hat mich bloß mit dem Vorwurfe dieses Fehlers verschont, weil er aus Freundschaft überhaupt keine Fehler in meinen Schriften rügen wollen. Nur itzt erst, da ich diese Freundschaft nicht erwiedern will, sondern mich unterstanden habe, Fehler in seinen Schriften zu rügen, kömmt er gleichfalls damit angezogen.

Jämmerlich! — Denn was wird Herr Klotz nun sagen, wenn er hört, daß der Göttingsche Gelehrte seinen Vorwurf zurücknimmt und bekennet, daß er weiter Nichts damit sagen wollen, als daß meine Deutung noch eher auf den Miles Veles zu Florenz, als auf den Fechter in der Villa Borghese passen dürfte? Wird Herr Klotz sagen, daß er Das auch gemeint habe? Oder wird er gar Nichts sagen? Ich denke wohl, er wird gar Nichts sagen, er wird sich ganz in der Stille schämen. — Schämen? Auch Das wird er nicht!

Alle dem ohngeachtet aber bin ich bei Weiten nicht mehr so überzeugt, daß der Borghesische Fechter Chabrias ist, als ich es in meinem Laokoon gewesen zu sein scheine. Ein Tag lehret den andern. Laokoon war kaum gedruckt, als ich auf

---

(mit angestemmtem Knie) ohne daß der Name des Gegenstandes beigefügt wird, gegen welchen man sich anstemmt. Anders ist die Weise der Beispiele, wo es heißt pectus et frons obniti (daß die Brust und die Stirne sich anstemmen). Was heißt aber obnixo genu (mit angestemmtem Knie), vielleicht Dasselbe wie obnixo gradu (mit angestemmtem Schritt)? Denn die Stelle verlangt sicherlich diesen Sinn. Ferner steht die Lesart der meisten Handschriften der Ansicht des gelehrten Herrn entgegen, denn in diesen wird gelesen obnixoque genu scuto projectaque hasta (mit dem an den Schild angestemmten Knie und vorgestrecktem Spieße). Das Wort que (und) könnte nicht fehlen, wenn das scuto (Schild) mit dem hasta (Spieße) verbunden werden sollte. Endlich ist die rechte Hand der Statue, welche den vorgestreckten Spieß hält, von einem neueren Künstler hinzugefügt worden. Daher kann von dieser Bildsäule nichts Gewisses gesagt werden.]

[1] Hamb. Corresp. Nummer 154. d. v. J. [24. Sept. 1768.]

einen Umstand gerieth, der mich in dem Vergnügen über meine vermeinte Entdeckung sehr störte.

Zudem fand ich mich von Herrn Winkelmannen selbst gewissermaßen irre gemacht. Denn es hat sich in die Beschreibung, welche er uns von dem Borghesischen Fechter giebt, ein Fehler eingeschlichen, der ganz sonderbar ist. Herr Winkelmann sagt[1]: „Die ganze Figur ist vorwärts geworfen und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das Aeußerste ausgestreckt." Das aber ist nicht so; die Figur *ruhet* auf dem *rechten* Schenkel, und das *linke* Bein ist hinterwärts *ausgestreckt*.

Vielleicht mochte dasjenige Kupfer, welches mir aus denen, die ich vor mir gehabt hatte, am Lebhaftesten in der Einbildung geblieben war, nach einem nicht umgezeichneten Bilde gemacht sein. Es war durch den Abdruck links geworden, und bestärkte folglich die Idee, die ich in der Winkelmannschen Beschreibung fand. Ohne Zweifel mag auch ein dergleichen Kupfer den Fehler des Herrn Winkelmanns selbst veranlaßt haben. Wahr ists, der erste Blick, den ich auch in einem solchen Kupfer auf die Figur im Ganzen geworfen hätte, würde mich von diesem Fehler haben überzeugen können. Denn derjenige Arm, welcher das Schild trägt, muß der linke sein, wenn er auch schon im Kupfer als der rechte erscheinet; und der Fuß, diesem Arme gegenüber, muß der rechte sein, wenn er schon in dem Kupfer der linke ist. Aber ich muß nur immer auf diesen allein mein Augenmerk gerichtet haben. Genug, ich bin mißgeleitet worden und habe mich allzu sicher mißleiten lassen.

Doch kömmt denn so viel darauf an, ob es der rechte oder linke Fuß ist, welcher ausfällt? Allerdings. Vegetius sagt[2]: Sciendum praeterea, cum missilibus agitur, sinistros pedes inante milites habere debere: ita enim vibrandis spiculis vehementior ictus est. Sed cum ad pila, ut appellant, venitur, et manu ad manum gladiis pugnatur, tunc dextros pedes inante milites habere debent: ut et latera eorum subducantur ab hostibus, ne possint vulnus accipere, et proximior dextra sit, quae plagam possit inferre. [Wissen muß man außerdem, daß wenn mit Geschossen gekämpft wird, die Soldaten den linken Fuß vorwärts halten müssen; so ist nämlich der Wurf bei dem Schwung der Spieße kräftiger. Greift man aber zu den sogenannten schweren Spießen, und wird im Handgemenge mit den Schwertern gekämpft, dann

---

[1] Geschichte der Kunst, S. 395.

[2] De re milit. lib. I. c. 20.

müssen die Soldaten den rechten Fuß vorwärts halten, um sowohl ihre Flanke den Feinden zu entziehen, damit sie nicht verwundet werden, als auch damit die rechte Hand näher sei, um einen Streich führen zu können.] So will es die Natur. Andere Bewegungen, andere Aeußerungen der Kraft verlangen den rechten, andere verlangen den linken Fuß des Körpers voraus. Bei dem Wurfe muß der linke vorstehen; desgleichen wenn der Soldat mit gefälltem Spieße den anrückenden Feind erwarten soll. Denn der rechte Arm und der rechte Fuß müssen nachstoßen und nachtreten können. Der Hieb hingegen und jeder Stoß in der Nähe will den rechten Fuß voraus haben, um dem Feinde die wenigste Blöße zu geben, und ihm mit der Hand, welche den Hieb oder Stoß führet, so nahe zu sein als möglich.

Folglich, wenn ich mir den Borghesischen Fechter mit vorliegendem linken Schenkel, den rechten Fuß rückwärts gestreckt, dachte: so konnte es gar wohl die Lage sein, welche Chabrias seine Soldaten nach dem Nepos nehmen ließ. Denn sie sollten in einer festen Stellung hinter ihren Schilden mit gesenkten Lanzen die anrückenden Spartaner erwarten; die Schildseite und der Fuß dieser Seite mußte also vorstehen, der Körper mußte auf diesem Fuße ruhen, damit sich der rechte Fuß heben und der rechte Arm mit aller Kraft nachstoßen könne.

Hätte ich mir hingegen den rechten Schenkel des Fechters vorgeworfen, und den ganzen Körper auf diesem ruhend lebhaft genug gedacht, so glaube ich nicht, — wenigstens glaube ich es itzt nicht, — daß mir die Lage des Chabrias so leicht dabei würde eingefallen sein. Der vorliegende rechte Schenkel zeigt unwidersprechlich, daß die Figur im Handgemenge begriffen ist, daß sie einem nahen Feinde einen Hieb versetzen, nicht aber einen anrückenden von sich abhalten will.

Sehen Sie, mein Freund, Das hätte Herr Klotz gegen meine Deutung einwenden können, einwenden sollen; und so würde es noch geschienen haben, als ob er der Mann wäre, der sich über dergleichen Dinge zu urtheilen anmaßen darf.

Und gleichwohl ist auch Dieses der Umstand nicht, von dem ich bekenne, daß er schlechterdings meine Muthmaßung mit Eins vernichtet. Gegen diesen wüßte ich vielleicht noch Ausflüchte, aber nicht gegen den andern.

Siebenunddreißigster Brief.

Sie sollen ihn bald erfahren, den einzigen Umstand, gegen den ich es umsonst versucht habe, mich in dem süßen Traume von einer glücklichen Entdeckung zu erhalten. Denn eben hat ihn ein Gelehrter berührt.

Und zwar eben derselbe Gelehrte, um dessen nähere Erklärung über den Vorwurf der Verwechselung des Borghesischen Fechters mit dem Miles Veles zu Florenz, ich mir in dem dreizehnten dieser Briefe[1] die Freiheit nahm, zu bitten.

Er hat die Güte gehabt, mir sie zu ertheilen. Lesen Sie beiliegendes Blatt[2].

„Herr Lessing ist mit dem Recensenten der Winkelmannschen Monumenti inediti [noch nicht bekannt gemachte Denkmale] in unsern Anzeigen unzufrieden, daß er ihm Schuld giebt, als habe er den Borghesischen Fechter mit dem sogenannten Miles Veles im Museo Florentino verwechselt. Herr Lessing hat Recht; der Recensent hätte allerdings Dieses wenigstens durch ein es scheinet ausdrücken sollen. Herr Lessing lehnt auch wirklich einen solchen Verdacht auf eine nachdrückliche Weise von sich ab. Hierzu kömmt in der That noch Dieses, daß der Miles Veles den Schild eben so wenig vor sich an das Knie gestemmt hält, und daß also das obnixo genu scuto [mit dem an das Knie angestemmten Schild] eben so wenig Statt findet, obgleich sonst die Stellung eines Kriegers, der seinen Feind erwartet, und insonderheit das gebogene Knie auf die beschriebene Stellung des Chabrias eher zu passen schien; in so fern man annehmen kann, daß des Chabrias Soldaten den Schild auf die Erde angesetzt, ein Knie gebogen und daran gestemmet, und auf diese Weise ihre Kraft verdoppelt haben. Eben diese Vorstellung hatte dem Recensenten Anlaß zu jener Vermuthung gegeben, welche freilich Herr Lessing mit Grunde von sich abweiset und abweisen kann. Jene Stellung läßt sich vielleicht auch eben so gut und noch besser im Stehen denken, so daß der Soldat das Knie an den Schild anschließt, um dem andringenden Feinde mit Nachdruck zu widerstehen.“ —

Das ist Alles, was ich verlangen, Das ist Alles, was ich von einem rechtschaffnen Manne erwarten konnte! Er,

---

[1] S. 229.

[2] Göttingsche Anzeigen, St. 130. S. 1058 vorigen Jahres.

dem es bloß um die Aufklärung der Wahrheit zu thun ist, kann wohl dann und wann Ein Wort für das andere, Eine Wendung für die andere ergreifen, aber sobald er sieht, daß dieses unrechte Wort, daß diese unrechte Wendung einen Eindruck machen, den sie nicht machen sollen, daß kleine hämische Kläffer dahinter her bellen, und die unwissende Schadenfreude den Wurf, der ihm entfuhr, für abgezielt ausschreiet; so steht er keinen Augenblick an, das Mißverständniß zu heben, die Sache mag noch so geringschätzig scheinen.

Was wäre es denn nun, zwei Statuen verwechselt zu haben? — Freilich wäre es für die Welt weniger als Nichts, aber für Den, der sich einer solchen Nachlässigkeit schuldig machen könnte, und gleichwohl von dergleichen Dingen schreiben wollte, wäre es viel. Das Quid pro quo [Verwechselung] wäre zu grob, um das Zutrauen seiner Leser nicht dadurch zu verscherzen.

Ich will mich erklären, in wie fern ich auf dieses Zutrauen sehr eifersüchtig bin. Niemanden würde ich lächerlicher vorkommen, als mir selbst, wenn ich auch von dem allereingeschränktesten unfähigsten Kopfe verlangen könnte, ein Urtheil, eine Meinung blindlings bloß darum anzunehmen, weil es mein Urtheil, weil es meine Meinung ist. Und wie könnte ich so ein verächtliches Zutrauen fodern, da ich es selbst gegen keinen Menschen in der Welt habe? Es ist ein weit anständigers, worauf ich Anspruch mache. Nämlich: so oft ich für meine Meinung, für mein Urtheil Zeugnisse und Facta anziehe, wollte ich gern, daß Niemand Grund zu haben glaubte, zu zweifeln, ob ich diese Zeugnisse auch wohl selbst möchte nachgesehen, ob ich diese Facta auch wohl aus ihren eigentlichen Quellen möchte geschöpft haben. Ich verlange nicht, mit dem Kaufmanne zu reden, für einen reichen Mann geachtet zu werden, aber ich verlange, daß man die Tratten, die ich gebe, für aufrichtig und sicher halte. Die Sachen, welche zum Grunde liegen, müssen so viel möglich ihre Richtigkeit haben; aber, ob auch die Schlüsse, die ich daraus ziehe? da traue mir Niemand; da sehe Jeder selbst zu.

Sonach, wenn man den Borghesischen Fechter, den ich für den Chabrias halte, nicht dafür erkennen will, was kann ich dawider haben? Und wenn man mich wirklich überführt, daß er es nicht sein könne, was kann ich anders, als Dem danken, der mir diesen Irrthum benommen und verhindert hat, daß nicht auch Andere darein verfallen? Aber wenn man sagt, der Borghesische Fechter, den ich zum Chabrias machen wolle, sei nicht der Borghesische Fechter, so ist Das

ganz ein Anderes. Dort habe ich mich geirret, indem ich die Wahrheit suchte, und hier hätte ich als ein Geck in die Luft gesprochen. Das möchte ich nicht gern!

Doch, wie gesagt, es ist nicht geschehen; der Göttingsche Gelehrte hat auch gar nicht sagen wollen, daß es geschehen sei; nur Herr Klotz hat, ohnstreitig aus eigner Erfahrung, einen solchen Blunder für möglich halten können; jener würdigere Widersacher hat bloß sagen wollen, daß meine Deutung besser auf eine andere Statue als auf die, von der ich rede, passen dürfte.

Doch auch hierauf, wie Sie werden bemerkt haben, scheinet er nicht bestehen zu wollen. Denn auf der Einen Seite erklärt er sich, daß die Stellung des Miles Veles gleichfalls nicht vollkommen der Beschreibung des Nepos entspreche, indem das obnixo genu scuto [mit dem an das Knie angestemmten Schild] nach der gemeinen Auslegung eben so wenig von ihm als von dem Borghesischen Fechter gelte: und auf der andern räumt er ein, daß der stehende Stand des Borghesischen Fechters sich mit den Worten des Nepos eben so wohl zusammen räumen lasse als der kniende des Miles Veles. Er hält sich auch in der Folge lediglich an meine Deutung selbst, und zeigt bloß umständlicher und genauer, warum diese nicht Statt haben könne, ohne sie weiter seiner Florentinischen Statue zueignen zu wollen. Denn lesen Sie nur:

„Nun bleiben aber doch gegen die andere von Herrn Lessing vorgebrachte Meinung, daß der Borghesische Fechter den Chabrias vorstellen solle, folgende Schwierigkeiten übrig, welche der Recensent damals freilich nicht beibringen konnte. Nepos beschreibt die Stellung der Soldaten des Chabrias so, daß sie einen Angriff des eindringenden und anprallenden Feindes haben aufhalten wollen: reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. [Er verbot der übrigen Phalanx von der Stelle zu weichen, und lehrte sie, mit dem an das Knie angestemmten Schild und mit vorgestrecktem Spieße den Angriff der Feinde aufzunehmen.] Der natürliche Verstand der Worte scheinet der zu sein, daß die Soldaten das Knie an den Schild anstemmen, und so den Spieß vorwärts halten mußten, daß der Feind nicht einbrechen konnte. Diese Erklärung wird durch die beiden Parallelstellen im Diodor und Polyän, und durch die Lage der Sache mit den übrigen Umständen selbst bestätiget; denn der Angriff der Lacedämonier geschah gegen die auf einer Anhöhe gestellten Thebaner. (Vergl. Xenoph. Rer. Gr. 4. 50.) Hiermit scheinet der Borghesische

Fechter nicht wohl überein zu kommen, dessen Stellung diese ist, daß er nicht sowohl den Angriff aufhält, als selbst im lebhaftesten Ausfalle begriffen ist; daß er den Kopf und die Augen nicht vor- oder herabwärts, sondern aufwärts richtet, und sich mit dem aufwärts gehaltenen Schilde vor Etwas, das von Oben herkömmt, zu verwahren scheinet, wie nicht nur das Kupfer zeiget, sondern auch Herr Lessing im Laokoon selbst die Beschreibung mit Winkelmanns Worten anführt. Herr L., der diese Unähnlichkeiten gar wohl bemerkt hat, schlägt vor, die Stelle im Nepos durch eine andere Interpunktion der Stellung des Borghesischen Fechters näher zu bringen. Dem sei also: aber auch dann wissen wir weder die Stelle im Diodor und Polyän, noch die Stellung beider Heere, noch das loco vetuit cedere [er verbot von der Stelle zu weichen], das projecta hasta [mit vorgestrecktem Spieße], das impetum excipere hostium [den Angriff der Feinde aufzunehmen] damit zu vereinigen. Doch alles Dieses muß Herr L. nicht als Widerlegung, sondern als Schwierigkeiten ansehen, die er in der Folge seiner Briefe vielleicht aus dem Wege räumen wird. Denn sonst würden wir noch anführen, daß der ganze Körper des Borghesischen Fechters in unsern Augen den ganzen Wuchs und Bildung, die Haltung und Stellung eines Fechters, aber gar nicht das Ansehen eines atheniensischen Feldherrn hat. Aber nach Kupfern läßt sich so Etwas nicht beurtheilen, und hiebei könnte die Vorstellungskraft sehr verschieden sein. Noch müssen wir gedenken, daß wir vor einiger Zeit in Herrn Prof. Sachsens zu Utrecht Abhandlung de Dea Angerona p. 7. den Stein im Mus. Flor. T. II. tab. 26. n. 2. gleichfalls mit dem Chabrias verglichen gefunden haben."

Das nenne ich doch Einwürfe! Hier höre ich doch einen Mann, der mit Kenntniß der Sache spricht, der Gründe und Gegengründe abzuwägen weiß, gegen den man mit Ehren Unrecht haben kann! — Erlauben Sie mir, die ganze Stelle durchzugehen, und anzuzeigen, was ich für mehr oder weniger schließend, und was ich für völlig entscheidend darin halte.

Der Göttingsche Gelehrte erkennet in der Borghesischen Statue den ganzen Wuchs, die ganze Bildung eines Fechters; das Ansehen eines atheniensischen Feldherrn hat sie ihm gar nicht. — Gegen Jenes hat Winkelmann schon erinnert, „daß den Fechtern in Schauspielen die Ehre einer Statue unter den Griechen wohl niemals widerfahren sei, und daß dieses Werk älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu sein scheine." Auf Dieses würde ich antworten,

daß die Statue ikonisch sei. Es war eine größere Ehre bei den Griechen, eine ikonische Statue zu erhalten als eine bloß idealische[1]: und Chabrias war der größern Ehre wohl würdig. Folglich muß man das Ideal eines Feldherrn daran nicht suchen; sie ist nach der Wahrheit der Natur gebildet, und aus einem einzeln Falle genommen, in welchem sich Chabrias selbst zugleich mit als den thätigen Soldaten zeigte, nachdem er sich als den denkenden Feldherrn erwiesen hatte. Wenn Winkelmann die erhabnern Statuen des Apollo und Laokoon mit dem Heldengedichte vergleicht, welches die Wahrscheinlichkeit über die Wahrheit, hinaus bis zum Wunderbaren führet; so ist ihm unser Fechter wie die Geschichte, in welcher nur die Wahrheit aber mit den ausgesuchtesten Gedanken und Worten vorgetragen wird. Er siehet in seiner Bildung einen Menschen, welcher nicht mehr in der Blüthe seiner Jahre stehet, sondern das männliche Alter erreicht hat, und findet die Spuren von einem Leben darin, welches beständig beschäftiget gewesen und durch Arbeit abgehärtet worden. Alles Das läßt sich eher von einem Krieger überhaupt, es sei ein befehlender oder gehorchender, als von einem abgerichteten feilen Fechter sagen.

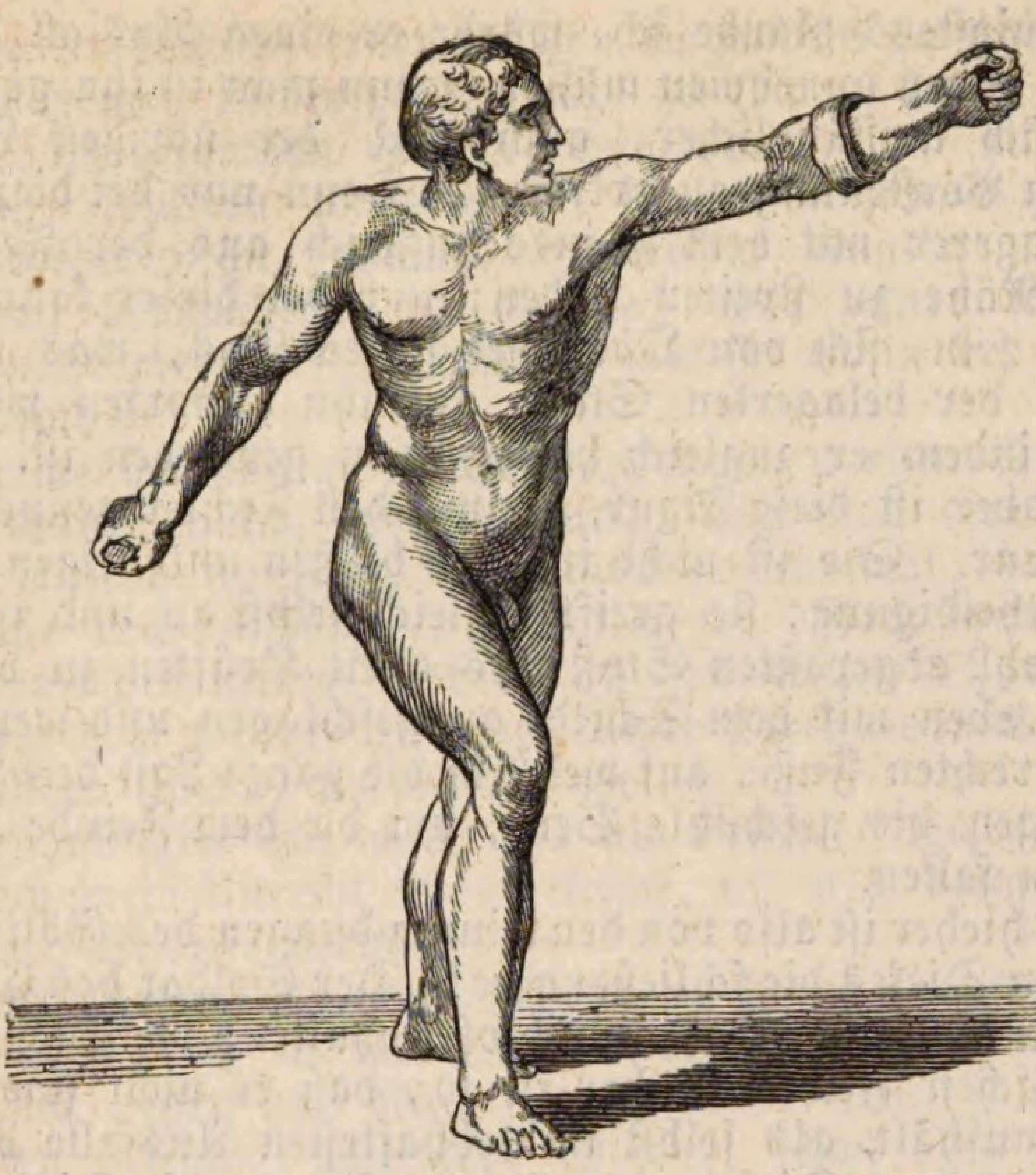
Nach der Form, welche also wider meine Deutung eigentlich nicht wäre, lassen Sie uns die Stellung betrachten. Der Borghesische Fechter, sagt Winkelmann, hat den Kopf und die Augen aufwärts gerichtet, und scheinet sich mit dem Schilde vor Etwas zu verwahren, das von Oben herkömmt. Aber der Soldat des Chabrias, sagt mein Gegner, mußte gerade vor sich hin sehen, um den anrückenden Feind zu empfangen; ja er mußte sogar herabwärts sehen, indem er auf einer Anhöhe stand, und der Feind gegen ihn bergan rückte. Hierauf könnte ich antworten: der Künstler hat sein Werk auf eine abhängende Fläche weder stellen können, noch wollen; sowohl zum Besten seiner Kunst als zur Ehre der Athenienser wollte er und mußte er den Vortheil des Bodens unangedeutet lassen, den diese gegen die Spartaner gehabt hatten; er zeigte die Stellung des Chabrias wie sie für sich auf gleicher Ebene mit dem Feinde sein würde; und diese gleiche Ebene angenommen, würde der einhauende Feind ohnstreitig seinen Hieb von Oben herein haben führen müssen; nicht zu gedenken, daß der Feind, wie Diodor ausdrücklich sagt, zum Theil auch aus Reiterei bestand, und der Soldat des Chabrias sich um so mehr von Oben her zu decken hatte. Dieses, sage ich, könnte ich antworten, würde ich ant-

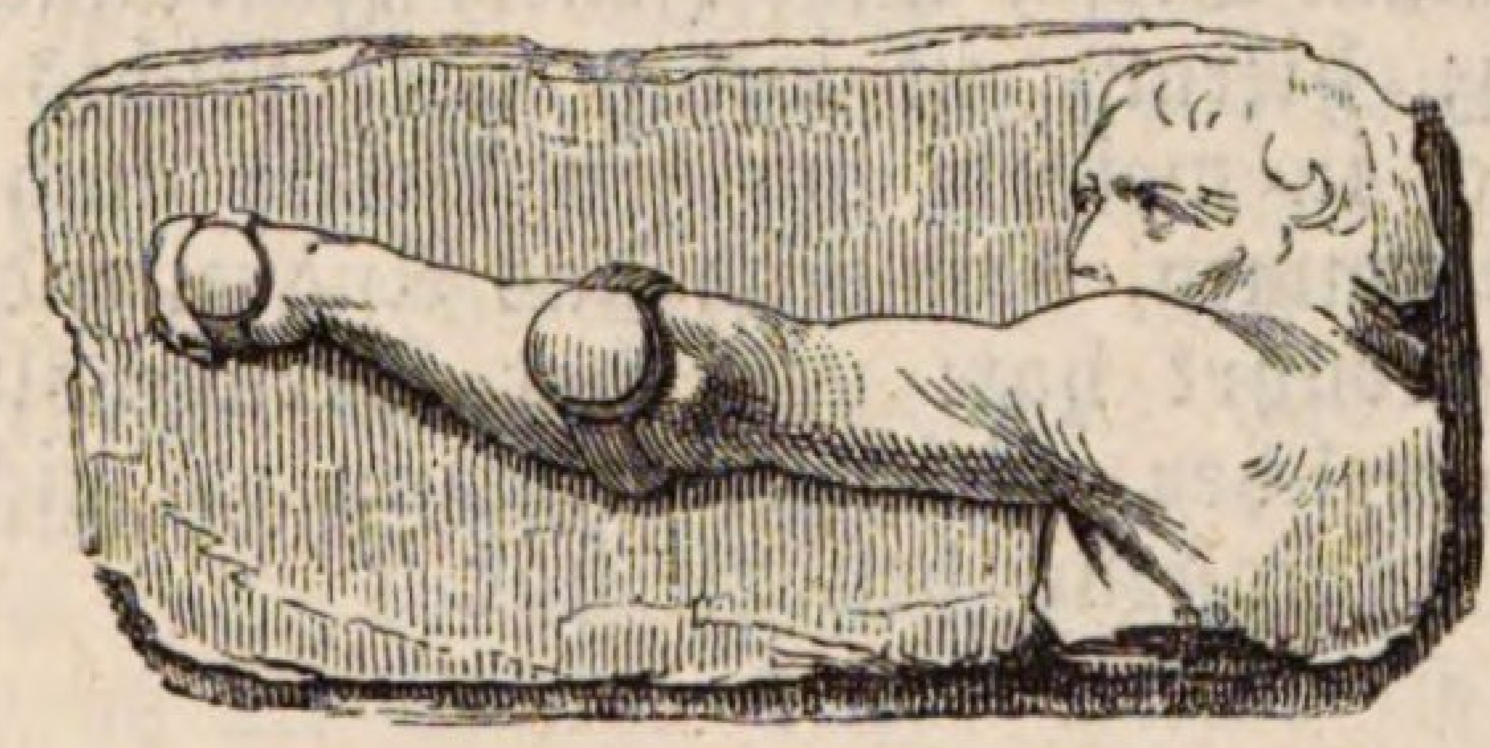
[1] Laokoon, S. 15.

worten, wenn ich sonst Nichts zu antworten hätte, das näher zum Zwecke trifft. Aber wie ich schon erinnert habe, daß Winkelmann die Füße des Fechters verwechselt, so muß ich auch hier sagen, daß er die Lage des schildtragenden Armes ganz falsch erblickt oder sich ihrer ganz unrichtig wieder erinnert hat. Und Das ist der Umstand! Es ist mir schwer zu begreifen, wie so ein Mann in Beschreibung eines Kunstwerkes, das er unzählige Mal muß betrachtet und wieder betrachtet haben, sich so mannigfaltig habe irren können; gleichwohl ist es geschehen, und ich kann weiter Nichts als es bedauern, daß ich seinen Angaben, die ich nach dem eigenen Augenscheine ertheilet zu sein glauben durfte, so sorglos gefolgt bin.

Nein, der Borghesische Fechter scheinet sich nicht mit dem Schilde vor Etwas zu verwahren, was von Oben her kömmt; schlechterdings nicht. Denn wenn er Dieses scheinen sollte, müßte nicht nothwendig das Schild auf dem Arme fast horizontal liegen und die Knöchelseite der Hand nach Oben gekehret sein? Aber Das ist sie nicht; die Knöchel sind auswärts und das Schild hat fast perpendikular an dem Arme gehangen, welches auch aus dem Polster des obern Schildriemen abzunehmen. Der Kopf und die Augen sind auch nicht höher gerichtet, als nöthig ist, hinter und über dem Schilde weg zu sehen und aus der gestreckten niedrigen Lage dem Feinde ins Auge blicken zu können. In den meisten Kupfern geht der linke Arm viel zu hoch in die Luft; die Zeichner haben ihn aus einem viel tiefern Gesichtspunkte genommen als den übrigen Körper. Die eingreifende Hand sollte mit der Stirne fast in gerader Linie liegen, dessen mich nicht nur verschiedne Abgüsse überzeugen, sondern auch Herr A n t o n T i s c h b e i n versichert, welcher in Rom diese Statue studieret und sie mehr als zehn Mal aus mehr als zehn verschiedenen Gesichtspunkten gezeichnet hat. Ich habe mir unter seinen Zeichnungen diejenige, die ich zu meiner Absicht hier für die bequemste halte, aussuchen dürfen und lege sie Ihnen bei. In der Sammlung des Maffei ist es schon aus der Vergleichung beider Tafeln, die sich daselbst von dem Fechter befinden, augenscheinlich, wie falsch und um wie Vieles zu hoch der linke Arm in der einen derselben gezeichnet ist.

Ich habe es Winkelmannen zwar nachgeschrieben, daß sich der Fechter mit dem Schilde vor Etwas zu verwahren scheine, was von Oben her kömmt. Aber ich habe bei diesem v o n O b e n h e r weiter Nichts gedacht, als in so fern es sich von jedem Hiebe sagen läßt, der von Oben herein, höchstens von einem Pferde herab, geführet wird. Winkelmann aber scheinet





einen aus der Luft stürzenden Pfeil oder Stein dabei gedacht zu haben, welcher mit dem Schilde aufgefangen werde; denn anstatt daß er in seiner Geschichte der Kunst überhaupt nur in dem Fechter einen Soldaten erkennet, der sich in einem dergleichen Stande besonders hervorgethan habe, glaubt er in seinem neuesten Werke[1] sogar den Vorfall bestimmen zu können, bei welchem Dieses geschehen sei, nämlich bei einer Belagerung.

---

[1] Monumenti antichi et inediti, Tratt. prel. p. 94. et Ind. IV. Il preteso Gladiatore sembra statua eretta in memoria d'un guerriero che si era segnalato nell' assedio di qualche città. [Der gegenwärtige Gladiator scheint eine zum Andenken eines Kriegers, der sich bei der Belagerung irgend einer Stadt ausgezeichnet hatte, errichtete Bildsäule.]

Wenigstens glaube ich, würde er einen Ausfall der Belagerten haben annehmen müssen, wenn man in ihn gedrungen wäre, sich umständlicher, auch nach der übrigen Lage der streitigen Vorstellung zu erklären. Denn nur bei dieser kann der Belagerer mit dem Feinde zugleich aus der Ferne und in der Nähe zu streiten haben; nur bei dieser kann er genöthiget sein, sich von Oben her gegen Das, was von den Mauern der belagerten Stadt auf ihn geworfen wird, zu decken, indem er zugleich handgemein geworden ist. Handgemein aber ist diese Figur, die wir den Fechter nennen; Das ist offenbar. Sie ist nicht in dem bloßen unthätigen Stande der Vertheidigung; sie greift zugleich selbst an und ist bereit, einen wohl abgepaßten Stoß aus allen Kräften zu versetzen. Sie hat eben mit dem Schilde ausgeschlagen und wendet sich auf dem rechten Fuße, auf welchem die ganze Last des Körpers liegt, gegen die geschützte Seite, um da dem Feinde in seine Blöße zu fallen.

Bis hieher ist also von den Einwendungen des Göttingschen Gelehrten Dieses die schließendere! „Der Soldat des Chabrias sollte den anprellenden Feind bloß abhalten; die Stellung des Borghesischen Fechters aber ist so, daß er nicht sowohl den Angriff aufhält, als selbst im lebhaftesten Ausfalle begriffen ist: folglich kann Dieser nicht Jener, Jener nicht Dieser sein." Sehr richtig; hierauf ist wenig oder Nichts zu antworten; ich habe mich in meinem vorigen Briefe auch schon erkläret, woher es gekommen, daß mich das Angreifende in der Figur so schwach gerührt hat: aus der Verwechslung der Füße nämlich, zu welcher mich Winkelmann wo nicht verleitet, in der er mich wenigstens bestärkt hat.

Achtunddreißigster Brief.

Aber noch war ich in meinem Vorigen nicht, wo ich sein wollte. —

Der bildende Künstler hat eben das Recht, welches der Dichter hat; auch sein Werk soll kein bloßes Denkmal einer historischen Wahrheit sein; Beide dürfen von dem Einzeln, so wie es existieret hat, abweichen, sobald ihnen diese Abweichung eine höhere Schönheit ihrer Kunst gewähret.

Wenn also der Agasias, dem es die Athenienser aufgaben, den Chabrias zu bilden, gefunden hätte, daß der unthätige Stand der Schutzwehr, den dieser Feldherr seinen Soldaten gebot, nicht die vortheilhafteste Stellung für ein permanentes Werk der Nachahmung sein würde; was hätte

ihn abhalten können, einen spätern Augenblick zu wählen, und uns den Helden in derjenigen Lage zu zeigen, in die er nothwendig hätte gerathen müssen, wenn der Feind nicht zurück gegangen, sondern wirklich mit ihm handgemein geworden wäre? Hätte nicht sodann nothwendig Angriff und Vertheidigung verbunden sein müssen? Und hätten sie es ungefähr nicht ebenso sein können, wie sie es in der streitigen Statue sind?

Welche hartnäckige Spitzfindigkeiten! werden Sie sagen. — Ich denke nicht, mein Freund, daß man eine Schanze darum sogleich aufgiebt, weil man voraussieht, daß sie in die Länge doch nicht zu behaupten sei. Noch weniger muß man, wenn der tapfere Tydeus an dem Einen Thore stürmt, die Stadt dem minder zu fürchtenden Parthenopäus, der vor dem andern lauert, überliefern wollen.

Beschuldigen Sie mich also nur keiner Sophisterei, daß, indem ich mein Unrecht schon erkenne, ich mich dennoch gegen schwächere Beweise verhärte. —

Das Wesentliche meiner Deutung beruhet auf der Trennung, welche ich in den Worten des Nepos, obnixo genu scuto [mit gegen das Knie angestemmten Schild], annehmen zu dürfen meinte. Wie sehr ist nicht schon über die Zweideutigkeit der lateinischen Sprache geklagt worden! Scuto [Schild] kann eben sowohl zu obnixo [angestemmt] gehören, als nicht gehören: das Eine macht einen eben so guten Sinn als das Andere; weder die Grammatik noch die Sache können für Dieses oder für Jenes entscheiden; alle hermeneutische Mittel, die uns die Stelle selbst anbietet, sind vergebens. Ich durfte also unter beiden Auslegungen wählen; und was Wunder, daß ich die wählte, durch welche ich zugleich eine andere Dunkelheit aufklären zu können glaubte?

Aber gleichwohl habe ich mich übereilt. Ich hätte vorher nachforschen sollen, ob Nepos der einzige Schriftsteller sei, der dieses Vorfalles gedenkt. Da es eine griechische Begebenheit ist, so hätte mir einfallen sollen, daß, wenn auch ein Grieche sie erzählte, er schwerlich in seiner Sprache an dem nämlichen Orte die nämliche Zweideutigkeit haben werde, die uns bei dem lateinischen Scribenten verwirre. Und wenn ich dann gefunden hätte, daß Das, was Nepos durch obnixo genu scuto [mit dem an das Knie angestemmten Schild] so schwankend andeutet, von Einem durch *τας ἀσπιδας προς το γονυ κλινοντας* [die Schilde an das Knie gelehnt], und von dem andern durch *τας ἀσπιδας ἐς γονυ προερεισαμενους* [die Schilde an das Knie gestemmt] ausgedrücket werde, würde ich

wegen des eigentlichen Sinnes jener lateinischen Worte wohl noch einen Augenblick ungewiß geblieben sein? Unmöglich.

Nun findet sich wirklich das Eine bei dem Diodor[1], und das Andere bei dem Polyän[2]. Beider Ausdruck stimmt fast wörtlich überein und gehet dahin, uns die Schilde an, oder vor, oder auf dem Knie denken zu lassen. Der andere Sinn, den ich dem Nepos leihen konnte, ist in die Griechen nicht zu legen und muß folglich der unrechte auch nothwendig bei dem Lateiner sein.

Kurz, die Parallelstellen des Diodor und Polyän entscheiden Alles und entscheiden Alles allein, obgleich der Göttingsche Gelehrte sie mehr unter seine Velites als Triarios zu ordnen scheinet. Sie nur hatte ich im Sinne, als ich sagte[3], „daß man mir gegen meine Deutung ganz etwas Anders einwenden können, als damals noch geschehen sei, und daß ich nur diese Einwendung erwarte, um sodann entweder daß letzte Siegel auf meine Muthmaßung zu drucken, oder sie gänzlich zurückzunehmen."

Ich nehme sie gänzlich zurück: der Borghesische Fechter mag meinetwegen nun immer der Borghesische Fechter bleiben; Chabrias soll er mit meinem Willen nie werden.

In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abschnitt, der ihn betrifft, weg, so wie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tiefgelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat.

Neununddreißigster Brief.

Meinen Sie, daß es gleichwohl Schade um meinen Chabrias sei? Daß ich ihn doch wohl noch hätte retten können? — Und wie? Hätte ich etwa sagen sollen, daß Diodor und Polyän spätere Schriftsteller wären als Nepos? Daß Nepos nicht sie, wohl aber sie ihn könnten vor Augen gehabt haben? Daß auch sie von der Zweideutigkeit des lateinischen Ausdrucks verführt worden? Ei nun ja, Das wäre wahrscheinlich genug!

Doch ich merke Ihre Spötterei. Die Henne ward über ihr Ei so laut; und es war noch dazu ein Windei!

Freilich! Indeß wann Sie denken, daß ich mich meines

---

[1] Diod. Sic. Lib. XV. c. 32. Edit. Wessel. T. II. p. 27.
[2] Strat. lib. II. cap. 1. 2
[3] Br. XIII. S. 43.

Einfalls zu schämen habe, weil ich ihn selbst zurücknehmen müssen, so denken Sie es wenigstens nicht mit mir. — In dem antiquarischen Studio ist es öfters mehr Ehre, das Wahrscheinliche gefunden zu haben, als das Wahre. Bei Ausbildung des erstern war unsere ganze Seele geschäftig: bei Erkennung des andern kam uns vielleicht nur ein glücklicher Zufall zu Statten. Noch itzt bilde ich mir mehr darauf ein, daß ich in den Worten des Nepos mehr als darin ist, gesehen habe, als daß ich endlich beim Diodor und Polyän gefunden habe, was ein Jeder da finden muß, der es zu suchen weiß.

Was wollen Sie auch? Hat meine Muthmaßung nicht wenigstens eine nähere Discussion veranlaßt und zu verdienen geschienen? Und ob ich schon der streitigen Statue aus der Stelle des Nepos kein Licht verschaffen können; wie wenn wenigstens diese Stelle selbst ein größeres Licht durch jenen unglücklichen Versuch gewänne?

Ich will zeigen, daß sie dessen sehr bedarf. — So viel ich noch Ausleger und Uebersetzer des Nepos nachsehen können, alle ohne Ausnahme haben sich die Stellung des Chabrias als kniend vorgestellt. So muß sie auch der Göttingsche Gelehrte gedacht haben, weil er sie in dem Miles Veles zu Florenz zu finden glaubte, der auf dem rückwärts gestreckten linken Knie liegt und das rechte Schienbein vorsetzet. So muß sie nicht weniger Herr Prof. Sachse annehmen, der eine Aehnlichkeit von ihr auf einem geschnittenen Steine ebenfalls zu Florenz in der Figur des verwundeten Achilles zu sehen meinet, welche das linke Schienbein vorsetzend, auf dem rechten Knie lieget und sich den Pfeil nächst dem Knöchel dieses Fußes herauszieht. Kurz, sie müssen Alle geglaubt haben, daß das Eine Knie nicht gegen das Schild gestemmt sein können, ohne daß das andere zur Erde gelegen.

Aber haben sie hieran wohl Recht? — Wo ist ein Wort beim Nepos, das auch nur einen Argwohn von dieser knienden Lage machen könne? Wo bei dem Diodor? Wo bei dem Polyän? Bei allen Dreien befiehlt Chabrias seinen Soldaten weiter Nichts, als 1) geschlossen in ihren Gliedern zu bleiben — loco vetuit cedere — [er verbot, von der Stelle zu weichen] *τῃ ταξει μενοντας — μη προδραμειν, ἀλλα μενειν ἡσυχῃ* [in Reihe und Glied bleibend — nicht vorwärts zu gehen, sondern ruhig zu verharren]; 2) die Spieße gerade vor zu halten — projecta hasta [mit vorgestrecktem Spieße] — *ἐν ὀρθῳ τῳ δορατι μενειν — τα δορατα ὀρθα προτειναμενους* [mit gerade vorgestrecktem Spieße zu bleiben — die gerade gehaltenen Spieße vorzustrecken]; 3) die Schilder gegen das Knie zu senken oder

an das Knie zu schließen — obnixo genu scuto [mit dem an den Schild angestemmtem Knie] — τας ἀσπιδας προς το γονυ κλινοντας — τας ἀσπιδας ἐς γονυ προσερεισαμενους [die Schilde an das Knie gelehnt — die Schilde an das Knie gestemmt]. Da ist Nichts vom Niederfallen; da ist Nichts, was das Niederfallen im Geringsten erfordern könnte! — Man erwäge ferner, wie ungeschickt sogar die kniende Lage zu der Wirkung gewesen wäre, die sich Chabrias versprach. Kann der Körper im Knien wohl seine ganzen Kräfte anstrengen? Kann er den Spieß so gerade, so mächtig vorhalten als im Stehen? Das ὀρϑα δορατα [die Spieße gerade] will, daß die Spieße horizontal gesenkt worden. Sie sollten dem Feinde gerade wider die Brust gehen; und im Knien würden sie ihm gerade gegen die Beine gegangen sein. Noch weniger würde sich das Knien zu einem Umstande schicken, der dem Diodor bei Beschreibung dieser Evolution eigen ist. Er sagt, Chabrias habe seinen Soldaten befohlen, δεχεσϑαι τους πολεμιους καταπεφρονηκοτως, die Feinde ganz verächtlich zu empfangen; und der Feind habe sich wirklich durch diese καταφρονησιν [verachtende Gleichgültigkeit] abschrecken lassen. Die kniende Lage aber hat von diesem Verächtlichen wohl wenig oder Nichts; sie verräth gerade mehr Furchtsames als Verächtliches; man sieht seinen Gegner darin schon halb zu seinen Füßen.

Man wende mir nicht ein, daß noch itzt das erste Glied des Fußvolks den Angriff der Reiterei auf dem Knie empfängt. Dieser Fall ist ganz etwas Anders. Das erste Glied befindet sich bei der Ertheilung der letzten Salve schon in dieser Lage; der Feind ist ihm schon zu nahe, sich erst wieder aufzurichten. Zudem ist wirklich die schiefe Richtung des aufgepflanzten und mit der Kolbe des Gewehrs gegen die Erde gesteiften Bajonets dem anspringenden Pferde gefährlicher; es spießt sich von Oben herein tiefer. Wenn aber Fußvolk Fußvolk mit gesenktem Bajonnete auf sich anrücken siehet, bleibt das erste Glied gewiß nicht auf den Knien, sondern richtet sich auf und empfängt seinen Feind stehend.

Eben Das thaten die Triarii bei den Römern. So lange die vordern Treffen stritten und standen, lagen sie auf ihrem rechten Knie, das linke Bein vor, ihre Spieße neben sich in die Erde gesteckt und deckten sich mit ihren Schildern, ne stantes, wie Vegetius sagt, venientibus telis vulnerarentur [damit sie nicht, wenn sie aufrecht stünden, von den auf sie abgeschossenen Geschossen verwundet würden]. Allein sie blieben nicht auf den Knien, wenn die vordern Treffen geschmissen waren, und der Streit nunmehr an sie kam. Sondern sodann richteten sie sich auf, consurgebant, und giengen dem

Feinde mit gefällten Spießen entgegen. Nicht also ihre Subsessio intra scuta, nicht ihre Bergung hinter dem Schilde auf dem Knie, in der sie noch keinen Feind vor sich hatten und sich bloß gegen das Geschoß aus der Ferne, so wie es über die vordern Treffen flog, deckten: nicht die, sondern ihre aufgerichtete acies [Schlachtlinie] selbst, quae hastis velut vallo septa inhorrebat [welche, gleich als wäre sie mit einem Wall umzäunt, von Spießen starrte], kann mit dem Stande der Soldaten des Chabrias verglichen werden. Nur daß diese den Feind bloß festen Fußes erwarteten und ihm nicht entgegen rückten, um den Vortheil der Anhöhen nicht zu verlieren.

Das ist unwidersprechlich, sollt ich meinen; und ich habe sonach die Stelle des Nepos, da ich einen stehenden Krieger darin erkannte, doch immer noch richtiger eingesehen, als alle Die, welche sich einen knienden einfallen lassen. Ja es ist so wenig wahr, daß Herrn Sachsens verwundeter Achilles in Betracht seiner Stellung mit dem Chabrias könne verglichen werden; oder daß der Miles Veles, wie ihn Gori genannt hat, eher noch Chabrias sein könne, als der Borghesische Fechter, wie der Göttingsche Gelehrte will, daß vielmehr an jene Beide auch gar nicht einmal zu denken ist, wenn man unter den alten Kunstwerken eine Aehnlichkeit mit jener Stellung des Chabrias aufsuchen will. Sie knien; und die Statue des Chabrias kann schlechterdings nicht gekniet haben.

Was ließe sich gegen den Miles Veles nicht noch besonders erinnern! Er hat im Geringsten nicht das Ansehen eines Kriegers, welcher seinen Feind erwartet, denn er liegt auf dem linken Knie, und der nämliche Arm mit dem Schilde weicht zurück. Könnte man auch schon annehmen, daß „des Chabrias Soldaten den Schild auf die Erde angesetzt, ein Knie gebogen und daran gestemmet und auf diese Weise ihre Kraft verdoppelt hätten“, so müßte doch dieses Eine gebogene Knie das linke gewesen sein, das rechte hätte es unmöglich sein können; von dem Miles Veles aber liegt das linke zur Erde. Auch ist der rechte Arm desselben gar nicht so, wie er sein müßte, wenn er mit demselben irgend ein Gewehr gegen den anrückenden Feind halten sollte. Nicht zu gedenken, daß die Figur bekleidet und die Arbeit römisch ist, ob sie gleich keinen Römer vorstellet und noch weniger einen Griechen vorstellen kann. Ich habe das Museum Florentinum nicht vor mir, um mich in einen umständlichen Beweis hierüber einlassen zu können. Aber des Schildes erinnere ich mich deutlich, das dieser vermeinte Miles Veles

trägt. Es hat Falten, welches zu erkennen giebt, daß es ein Schild von bloßem Leder war; kein hölzernes mit Leder überzogen. Dergleichen δερματινοι θυρεοι [viereckige Lederschilde] aber waren den Karthaginensern und anderen afrikanischen Völkern eigenthümlich[1].

Doch was halte ich mich bei einem Werke auf, das mich so wenig angeht? Mein Gegner selbst gestehet, „daß sich die Stellung des Chabrias vielleicht eben so gut und noch besser im Stehen denken lasse, so daß der Soldat das Knie an den Schild anschließt, um dem andringenden Feinde mit Nachdruck zu wiederstehen". Und was ist Das Anders als seine Vermuthung, daß jene kniende Figur Chabrias sei, mehr als um die Hälfte zurücknehmen? Ich schmeichle mir, wenn er meine Gründe in Erwägung ziehen will, daß er sie auch wohl ganz zurücknimmt und sich überzeugt erkennet, daß die Stellung des Chabrias sich nicht bloß auch oder besser im Stehen denken lasse, sondern daß sie durchaus nicht anders gedacht werden könne als im Stehen.

Nun aber diese stehende Stellung als ausgemacht betrachtet: wie müssen wir uns die Haltung des Schildes selbst vorstellen, um das obnixum genu [an das Knie gestemmt] des Nepos, das κλινειν προς το γονυ [an das Knie lehnen] des Diodorus, und das ἐς γονυ προερειδεσθαι [vorn an das Knie stemmen] des Polyänus davon sagen zu können?

Ich denke so! — Sie wissen, ohne es erst von Herrn Klotzen aus geschnittenen Steinen gelernt zu haben[2], daß es an den Schilden der Alten innerhalb zwei Riemen gab, die zur Befestigung und Regierung des Schildes dienten. Durch den obern ward der Arm bis an das Gelenke gesteckt und in den untersten griff die Hand. Herr Klotz nennt, so wie er überhaupt stark ist, sich von allen Dingen auf das Eigentlichste und Bestimmteste auszudrücken, beide diese Riemen Handhaben und sagt, daß die Soldaten den Arm durch beide gesteckt[3]. Die Griechen haben ein doppeltes Wort für diese Riemen, ὀχανον und πορπαξ; und ich meine, daß ὀχανον eigentlich den obern Riemen, den Armriemen (wenn man sich dieses Wort dafür gefallen lassen will) πορπαξ aber den untern Riemen bedeutet, der allein die Handhabe heißen

---

[1] V. Lipsius de Milit. Rom. lib. III. Dial. 1. p. m. 103.

[2] S. 103.

[3] „Linguett hätte die Steine betrachten sollen, auf welchen man den doppelten Riemen am Schilde deutlich sieht, durch den die Soldaten den Arm steckten. Auf andern ist nur Eine dergleichen Handhabe zu sehen." l. c.

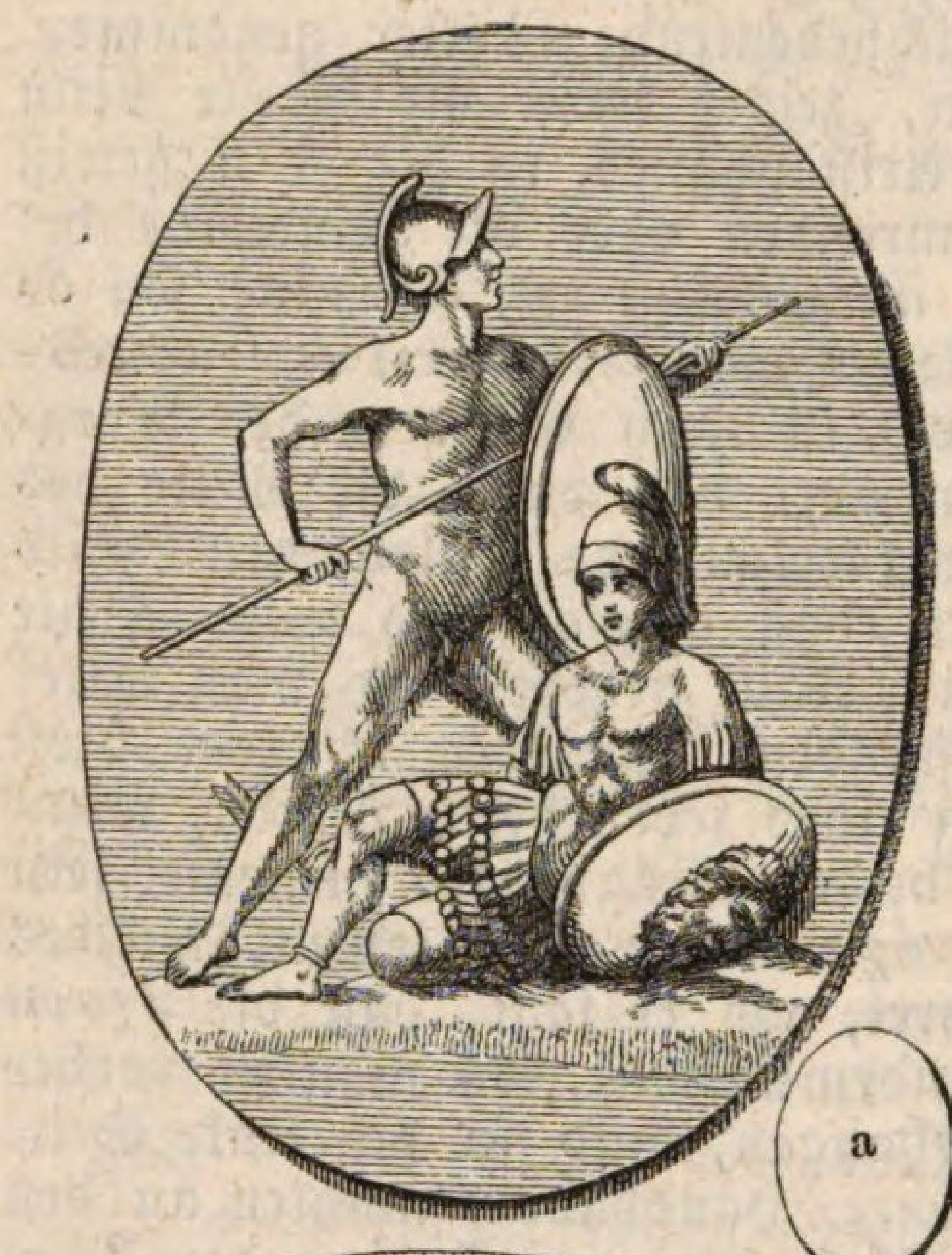
kann[1]. An dem ὀχανῳ [Armriemen] blieb das Schild beständig fest: den πορπαξ [Handhabe] aber konnte der Soldat fahren lassen und ließ ihn fahren, so oft er die linke Hand nöthiger brauchte. Dieses scheinet Lipsius nicht erwogen zu haben, wenn er aus dem größern Schilde, welches die Triarii

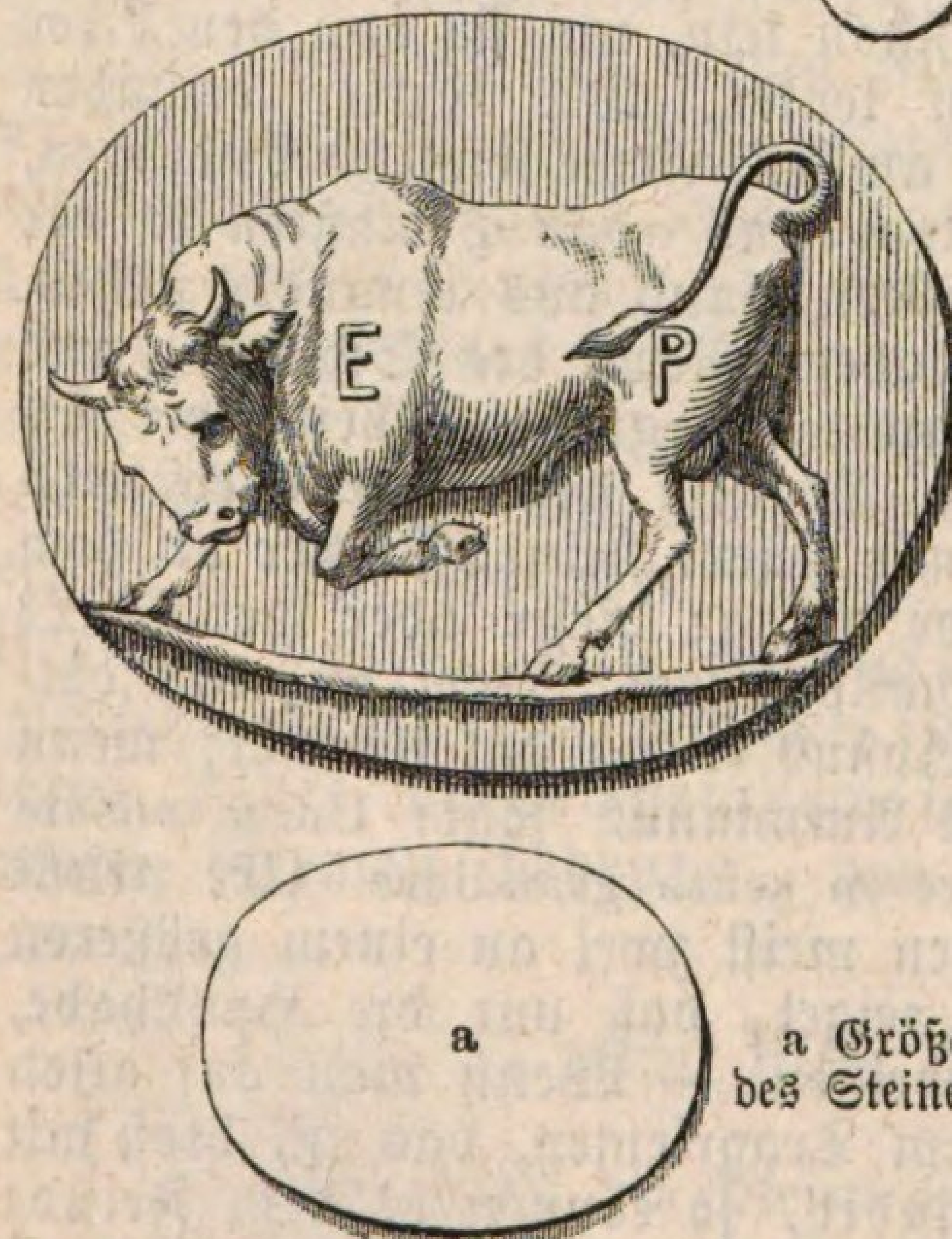
---

[1] Lipsius (Anal. ad Milit. p. m. XVII.) hat sich von diesem Unterschiede Nichts einfallen lassen, und ὀχανον (Armriemen) und πορπαξ (Handhabe) für völlig gleichbedeutende Wörter genommen. Daß sie Dieses aber nicht gewesen, zeiget selbst die Stelle beim Suidas, oder dem Scholiasten des Aristophanes, in der es ungewiß gelassen wird, ob πορπαξ den Armriemen oder die Handhabe bedeute. *Πορπαξ κατα μεν τινας ὁ ἀναφορευς της ἀσπιδος, ὡς δε τινες, το διηκον μεσον της ἀσπιδος σιδηρων, ῳ κρατει την ἀσπιδα ὁ στρατιωτης.* [Porpax (Handhabe) ist nach Einigen der Tragriemen des Schildes, nach Andern aber das durch die Mitte des Schildes hindurch gehende Eisen, mit welchem der Soldat den Schild regiert.] Ich sage also auch nicht, daß ὀχανον und πορπαξ nie verwechselt worden, und daß es keine Fälle gegeben, wo man unter dem Einen auch das Andere verstanden. Sondern ich rede bloß von der eigenthümlichen Bedeutung eines jeden dieser Wörter, wenn sie so stehen, daß nur Einer von beiden Tragriemen gemeinet sein kann. Alsdann, sage ich, heißet ὀχανον der Armriemen, welches mich die Stelle des Herodotus lehret, wo er sagt, daß die ὀχανα der Schilder von den Cariern erfunden worden, da man sie vorher bloß mit Riemen um den Hals gehangen, und so die linke Seite damit geschützt habe. Denn πορπακες, Handhaben, mußten an den Schilden nothwendig auch damals schon sein, um sie von dem Leibe abzuhalten und nach Befinden zu lenken. Die Carier erfunden bloß, daß es besser sei, die Schilde an dem Arme selbst zu befestigen, als um den Hals zu tragen. *Οχανον* und πορπαξ mußten in der Weite des Ellebogens bis zur geballten Hand aus einander stehen. Daher saß Jener mehr gegen den obern Rand des Schildes, und dieser gegen die Mitte desselben, damit ein großer Theil über die Hand hinaus reiche, und sich die Deckung desto weiter erstrecke. Jener war ein wirklicher Riemen, mit einem kleinen Polster an dem Orte, wo der Arm an dem Schilde anlag; dieser aber war öfters von Eisen, und gieng durch das Schild durch. Dem πορπαξ entspricht das lateinische ansa, und Lipsius (l. c.) hat Unrecht, wenn er bei Gelegenheit einer Stelle des Ammianus sagt: Unam ansam nominat; atqui duae plerumque fuere in scuto grandiore [Er nennt nur Eine Handhabe und doch waren meist zwei an einem größeren Schild]. Denn diese Stelle selbst zeiget, daß nur die Handhabe, und nicht der Armriemen ansa geheißen. — Wenn man auf alten Denkmälern Schilde bloß mit Einem Tragriemen, das ist, bloß mit dem Armriemen, ohne Handhabe findet, so können es dem Feinde abgenommene und geweihte Schilde sein, die nicht anders als mit abgebrochnen Handhaben in den Tempeln aufgehangen wurden, damit sich ihrer Niemand in der Geschwindigkeit bedienen könne.

geführet, schließen will, daß ihre Spieße nicht allzu lang könnten gewesen sein, weil sie dieselben nur mit Einer Hand führen müssen[1]. Sie konnten die andere Hand dazu nehmen und nahmen sie wirklich dazu, wenn sie die Spieße mit größerer Macht vorhalten oder irgend einen kräftigern Stoß damit führen wollten.

Und nun überlegen Sie, wenn der Soldat die Handhabe des Schildes fahren ließ, um mit der Linken zugleich den Spieß zu fassen und das Schild nur bloß an dem Armriemen hangen blieb, in welche Lage das Schild nothwendig fallen mußte? Da der Armriemen mehr gegen den obern Theil befestigt war, so konnte der übrige Theil nicht anders als herabsinken, gegen den vorgesetzten linken Fuß herabsinken, und wenn es lang genug war, das Knie desselben bedecken. Das Knie konnte sich sodann an das Schild stemmen, und kurz, es erfolgte der völlige Stand, den Chabrias seinen Soldaten zu nehmen befahl. Er befahl ihnen, in ihren Gliedern stehen zu bleiben, die Handhabe des Schildes fahren zu lassen, wodurch die Schilde auf das Knie herabsanken, τας ἀσπιδας προς το γονυ κλινοντας; zugleich mit der Linken den Spieß zu ergreifen, und so, ἐν ὀρθῳ τῳ δορατι μενειν, mit gefällten Spießen den Feind zu erwarten. Das ist die ungezwungenste Umschreibung der Worte des Diodor, und kann es eben so wohl von den Worten des Nepos und des Polyänus sein.





a Größe des Steines.

[1] De M. R. lib. III. dial. 6. p. m. 135. Ne tamen erres, hastae istae non nimis longae, nec ut Macedonum sarissae. Qui potuissent?

Wollten Sie zweifeln, ob die Alten wirklich ihren Schild bloß an dem Armriemen hangen lassen, um die linke Hand mit zu Führung des Spießes zu brauchen, so werfen Sie einen Blick auf den Stein beim Natter. Er ist, als ob ich ihn zum Behuf meiner Meinung ausdrücklich hätte schneiden lassen, und ich kann mich daher nicht enthalten, Ihnen einen Abriß davon beizulegen. Betrachten Sie: hier hängt offenbar das Schild des stehenden Soldaten, der seinen verwundeten Gefährten vertheidigt, an dem bloßen Armriemen, und hängt so tief herab, daß es völlig das vorgesetzte Knie decken könnte, wenn der Spieß nicht so hoch, sondern mehr geradeaus geführt würde. Wundern Sie sich aber nicht, daß das Schild innerhalb dem Arme hängt; der Künstler wollte sich die Ausführung des linken Armes ersparen, und versteckte ihn hinter dem Schilde, da er eigentlich vor ihm liegen sollte. Vielleicht erlaubte es auch der Stein nicht, in den Schild oben tiefer hineinzugehen und so den Arm herauszuholen als unten der Kopf des liegenden Kriegers herausgeholt ist. Dergleichen Unrichtigkeiten finden sich auf alten geschnittenen Steinen die Menge und müssen der Billigkeit nach als Mängel betrachtet werden, zu welchen die Beschaffenheit des Steins den Künstler gezwungen hat.

Vierzigster Brief.

Und nun wieder zu Herr Klotzen! Es wäre unartig, wenn wir ihm mitten aus dem Kollegium wegbleiben wollten. Er lehrt uns zwar wenig; aber demohngeachtet können wir viel bei ihm lernen. Wir dürfen nur an Allem zweifeln, was er sagt und uns weiter erkundigen.

Wo blieben wir? — Bei der Art, wie die alten Steinschneider in ihrer Kunst verfahren, von der Plinius wenig oder Nichts gewußt haben soll. Daß Herr Klotz Nichts davon weiß, haben wir gesehen. Doch will er noch „zwei Anmerkungen beifügen, die beide das Mechanische der Kunst betreffen“.[1]

---

scutum majus sinistra Triarii gerebant; nec videntur nisi una manu commode tractasse istas hastas. [Man irre sich gleichwohl nicht; jene Spieße waren nicht allzu lang und nicht wie die Sarissen der Macedonier. Wie hätten sie es auch sein können? Die Triarier (Liniensoldaten) trugen einen größeren Schild in der Linken, und es scheint, daß sie jene Spieße mit einer einzigen Hand bequem gehandhabt haben.]

[1] S. 52.

Die erste dieser Anmerkungen geht auf die Form der Steine. „Die alten Künstler", sagt Herr Klotz, „pflegten gern ihre Steine hoch und schildförmig zu schleifen." — Einen Augenblick Geduld! Die alten Künstler? Sie selbst? Das heißt, ihnen auch sehr viel zumuthen. So weit, sollte ich meinen, hätten sich die alten Künstler die Steine wohl können in die Hand arbeiten lassen. Es sind ja jetzt drei ganz verschiedene Leute, die sich in die Verarbeitung der Edelsteine getheilt haben: der Steinschleifer, le Lapidaire, der Steinschneider, le Graveur en pierres fines; und der Juwelier, le Jouaillier oder le Metteur en oeuvre.

Warum sollte Das nicht auch bei den Alten gewesen sein? Und es ist allerdings gewesen. Sie hatten ihre Politores, sie hatten ihre Scalptores, sie hatten ihre Compositores gemmarum.

Politores gemmarum hießen die Steinschleifer, denn polire heißt nicht bloß, was wir im engen Verstande polieren nennen, welches man genauer durch laevigare [glätten] ausdrückt; sondern es heißt auch zuschleifen. So sagt Plinius: Berylli omnes poliuntur sexangula figura; sie (die Berylle) werden alle sechseckig geschliffen. Und nicht allein das Schleifen aus dem Groben und das Polieren, glaube ich, war dieser Leute Sache. Sie verstanden sich ohne Zweifel auf alle und jede ἐργασια προς το λαμπρον [die Bearbeitung, um Glanz zu geben], auf alle und jede Hülfsmittel und Kunstgriffe, die Steine reiner, klärer und glänzender zu machen. Natter bemerkte, daß die alten Carneole und Onyche, auch wenn die Arbeit darauf noch so schlecht sei, dennoch sehr feine und lautere Steine wären; er schloß also, daß einige alte Künstler wohl das Geheimniß dürften gehabt haben, sie zu reinigen, und ihrem Glanze nachzuhelfen, indem man itzt unter tausenden kaum Einen finde, der das nämliche Feuer habe. „Es streiten", sagt er, „für diese Muthmaßung noch andere stärkere und überzeugendere Gründe, die ich dem neugierigen Leser indeß zu errathen überlasse, bis ich sie ihm bei einer andern Gelegenheit selbst mittheilen kann."[1] Natter hat sehr richtig gemuthmaßet: wenn es anders bloße Muthmaßung bei ihm war, was Plinius mit ausdrücklichen Zeugnissen bestäti-

[1] Zum Schlusse seiner Vorrede: Je suis dans l'opinion, que quelques Graveurs anciens possédoient le secret de rafiner ou de clarifier les Cornalines et les Onyx, vû la quantité prodigieuse de Cornalines fines et mal gravées que les Anciens nous ont transmises; tandis qu'à present à peine en trouve-t-on une entre mille qui ait le même feu. Il y a encore d'autres raisons plus fortes et plus con-

get, der uns sogar Eines von den Mitteln aufbehalten hat, dessen sich die Steinschleifer zu dieser Absicht bedienten. Omnes gemmae, sagt er[1], mellis decoctu nitescunt, praecipue Corsici: in omni alio usu acrimoniam abhorrentes. [Alle Edelsteine bekommen Glanz durch das Abkochen in Honig, besonders in corsischem, während sie bei jeder andern Behandlung die Schärfe scheuen.] Eine bloße Reinigung der äußern Fläche kann nicht gemeinet sein; dieser decoctus mellis Corsici [Abkochen in corsischem Honig] mußte tiefer dringen und durch die ganze Masse des Steines wirken. Die Schärfe des corsischen Honigs, die ihn hierzu vornehmlich geschickt machte, obgleich sonst die Edelsteine scharfe Säfte nicht wohl vertragen können, schreibet Plinius an einem andern Orte[2] der Blüthe des Buxbaumes zu, welcher in Corsica sehr häufig wachse. Ich merke Dieses an, um in Ermanglung des corsischen Honigs unser gemeines Honig mit zerquetschten Buxbaumblättern oder Blüthen abzureiben, falls man einen Versuch damit machen wollte, für dessen Erfolg ich jedoch nicht stehen mag.

Aus den Händen dieser Politorum gemmarum [Steinschleifer] empfiengen also die Scalptores die Steine, in welchen sie ihre Kunst zeigen wollten. Sie von ihnen selbst zuschleifen lassen, heißt den Bildhauer in die Kluft schicken, daß er den Marmorblock, den er beleben will, auch selbst brechen soll.

Die Compositores gemmarum [Fasser der Edelsteine], waren Die, welche die geschliffenen oder geschnittenen Steine faßten, und so, wie sie sich nach ihren Farben am Besten zusammen schickten, ordneten. Denn da die Alten einen ganzen Schmuck von lauter Steinen Einer und eben derselben Farbe vielleicht im Grunde auch so leicht nicht zusammenbringen konnten, als es uns bei der ungleich größern Menge von Steinen jeder Art möglich ist; so kam sehr viel darauf an, die

---

vaincantes en faveur de cette conjecture; mais je laisse aux Curieux à les deviner, en attendant que je trouve une autre occasion de les leur communiquer. [Ich bin der Ansicht, daß einige alte Steinstecher das Geheimniß besaßen, die Carneole und Onyxe zu läutern oder zu klären, in Anbetracht der außerordentlichen Menge von feinen und schlecht gestochenen Carneolen, die uns die Alten überliefert haben, während man jetzt unter tausend kaum Einen findet, der das nämliche Feuer hat. Es giebt noch stärkere und überzeugendere Gründe zu Gunsten dieser Vermuthung; aber ich überlasse es den Liebhabern, sie zu errathen, bis ich eine andre Gelegenheit finde, sie ihnen mitzutheilen.]

[1] Lib. XXXVII. Sect. 74.

[2] Lib. XVI. Sect. 18.

Steine von verschiedenen Farben so zu verbinden, daß keiner den andern schändete und sie alle zusammen eine gute Wirkung auf das Auge machten. Dieser Compositorum [Fasser], gedenkt Plinius, wo er von dem Opale redet[1]: Opali smaragdis tantum cedentes. India sola horum est mater; atque ideo eis pretiosissimam gloriam Compositores gemmarum et maxime inenarrabilem difficultatem dederunt. [Die Opale welche nur den Smaragden nachstehen. Indien allein ist die Mutter derselben, und eben deswegen haben ihnen die Fasser den Ruhm der größten Kostbarkeit und eine höchst unaussprechliche Schwierigkeit gegeben]. So hieß es, wie ich glaube, in allen gedruckten Ausgaben des Plinius bis auf den Harduin, der, ich weiß nicht, welche Dunkelheit in den Worten des Plinius fand, und die letzte Periode aus seinen Manuskripten folgender Gestalt zu lesen befahl: atque pretiosissimarum gemmarum gloria compositi maxime inenarrabilem difficultatem dederunt [und mit dem Ruhme der kostbarsten Edelsteine zusammengestellt, haben sie ihnen eine höchst unaussprechliche Schwierigkeit gegeben]. Das ist, wie er es in einer Note selbst erklärt, weil er ohne Zweifel voraussah, daß diese Lesart hinwiederum Andern nicht sehr deutlich sein dürfte: et cum pretiosissimis gemmis comparati maxime inenarrabilem dedere difficultatem, num gemmis aliis, quarum similitudinem referunt, potiores eos haberi oporteret [und mit den kostbarsten Edelsteinen verglichen, haben sie ihnen eine höchst unaussprechliche Schwierigkeit gegeben, ob sie diese andern Edelsteinen, deren Aehnlichkeit sie versuchten, vorziehen sollten]. Es ist wahr, nun versteh ich es recht wohl, was Harduin will; aber eine solche unaussprechliche Schwierigkeit kömmt mir doch auch sehr seltsam vor. Eine unaussprechliche Schwierigkeit, einem Dinge einen Werth zu setzen, was keinen bestimmten Werth haben kann! Es kam ja lediglich auf den Geschmack des Liebhabers an. Meinetwegen mag also Harduins Verbesserung gefallen, wem sie will; ich bleibe bei der alten Lesart, die doch wohl auch Manuskripte muß für sich gehabt haben, und auf alle Weise dem Zusammenhange gemäßer und des Plinius würdiger ist. Nur weil Harduin, wie es scheint, nicht wußte, welche Idee er sich eigentlich von den hier erwähnten Künstlern machen sollte, kam ihm die ganze Stelle dunkel vor. Er bildete sich vielleicht ein, daß Compositores gemmarum [Fasser der Edelsteine] so viel als mangones, adulteratores gemmarum [Händler, Fälscher von Edelsteinen] sein sollten, und sie waren Das,

[1] Libr. XXXVII. cap. 6.

was ich gesagt habe. Sie faßten und setzten; und bei dieser Arbeit erfuhren sie denn, daß der Opal, dem pretiosissima gloria [Ruhm der größten Kostbarkeit] als eines seltenen Steines zukomme, der nur in Indien gefunden werde, zugleich inenarrabilem difficultatem [unaussprechliche Schwierigkeit] habe, nämlich in Ansehung seiner Verbindung mit andern Steinen. Denn da der Opal keine bestimmte Farbe hat, sondern mehr als Eine zeiget, so wie man ihn wendet und die Lichtstrahlen sich durch ihn brechen, so muß ihm sein Platz bei andern farbigen Steinen sehr schwer anzuweisen sein, die sich unmöglich nach allen seinen Veränderungen Ein Mal so gut wie das andere zu ihm schicken können. — In Absicht der Fertigkeit und des guten Geschmacks in Verbindung der verträglichsten Farben vergleicht Paschalius[1] die Compositores gemmarum [Fasser der Edelsteine] sehr richtig mit den Winderinnen der Blumenkränze (Στεφανοπλοκοις), dergleichen Glycera war, mit welcher Pausias wetteiferte.

Einundvierzigster Brief.

Also schliffen sie eben nicht gern, die alten Künstler, ihre Steine hoch und schildförmig; sondern sie bedienten sich nur gern so geschliffener Steine. Und warum? Das will uns nun Hr. Klotz lehren.

„Hierdurch“, sagt er, „befreiten sie sich von dem Zwange, den ihnen der enge Raum des Steines anlegte; und sie konnten die äußern und vom Leibe abstehenden Theile der Arme und Beine ohne Verkürzung geschickt herausbringen. Die alten Steinschneider liebten die Verkürzungen nicht, und nur die unvermeidliche Nothwendigkeit mußte sie antreiben, sie zu bilden. Man hat aber doch Beispiele.“

Ich bitte Sie, mein Freund, lesen Sie Das noch Ein Mal, — und noch Ein Mal. Denn nur Ein Mal, so obenhin gelesen, klingt es wirklich, als ob es Etwas wäre. Und es ist Nichts; Nichts als Worte ohne Sinn!

Allerdings ist es wahr, daß der Raum einer convexen Fläche größer ist, als der Raum einer ganz ebenen, in der nämlichen Peripherie eingeschlossen. Aber wie dieser größere Raum dem Steinschneider könne zu Statten kommen, Das ist über meinen Begriff. Denn das Relief der Figur, welche er einschneidet, wird ja nicht concav, sondern es muß so gleich oder so ungleich erhaben sein, als es die Form dieser

[1] Coronarum lib. II. cap. 12.

Figur erfodert. Bloß in der glatten Area [Fläche] des Steines erkennet man noch seine Convexität. Der Künstler kann also schlechterdings weder größere noch mehrere Gegenstände auf eine schildförmige Fläche bringen, als sich auch auf eine ganz platte von gleicher Außenlinie bringen lassen. Ganz anders ist es, wenn man auf eine solche schildförmige oder sphärische Fläche zeichnet oder malet; auf der Fläche eines Hemisphärii z. E. lassen sich freilich mehrere Objekte, oder die nämlichen Objekte größer zeichnen, als auf einen ebenen Zirkel von gleichem Diameter gehen würden. Das macht, wir können das Hemisphärium wenden, oder uns um dasselbe herumbewegen, und in Gedanken jedes einzelne Stück desselben applanieren. Sollte aber dieses Hemisphärium aus dem Punkte seiner höchsten Erhöhung oder Vertiefung auf Einmal übersehen werden wie eine geschnittene Gemma, so würde für den Maler auch nicht mehr Raum darauf sein als auf dem platten Zirkel von gleicher Peripherie. Ja in diesem Falle wäre es so wenig wahr, daß ihm das Sphärische seiner Fläche dienlich wäre, die Glieder oder Theile seines Objekts in ihren wahren völligen Maßen zu zeichnen, daß vielmehr gerade keines so gezeichnet werden könnte, und er überall Verkürzungen oder Verlängerungen anbringen müßte, wenn er dem Auge glauben machen wollte, anstatt eines sphärischen Körpers, eine bloße zirkelrunde Fläche bemalt zu sehen.

Das alles sind bekannte Dinge! Können sie aber wohl Hr. Klotzen bekannt sein, wenn er uns weiß machen will, daß sich die alten Künstler durch das Schildförmige von dem Zwange befreiet, den ihnen der enge Raum des Steines anlegte, und daß sie das Räumlichere der schildförmigen Fläche darzu genutzt, um die vom Leibe abstehende Theile der Arme und Beine ohne Verkürzung heraus zu bringen? Auch diese Theile müssen im Ausdrucke so heraustreten, als ob sie gänzlich aus dem Vollen gearbeitet wären; und sie würden sehr krüpplig erscheinen, wenn man ihnen im Geringsten anmerkte, daß sie sich auf einer concaven Fläche herumzögen. Die Verkürzungen, die sich der Steinschneider auf der schildförmigen Fläche zu ersparen weiß, kann er sich eben so wohl auf der platten ersparen; der Unterschied des Raums zwischen dieser platten und dieser schildförmigen Fläche von gleicher Peripherie kann ihm dazu Nichts helfen.

Herr Klotz fährt fort: „Jene schildförmig geschliffene Steine waren zur Abwechslung in dem mehr oder weniger Erhabnem bequem. Wir haben vortreffliche Steine von dieser Art, die wir nicht genug bewundern können.“

Das soll doch wohl ein zweiter Nutzen sein, den Herr

Klotz den geschnittenen beilegt? Als dieser hätte es die Deutlichkeit erfordert, ihn mit dem Vorhergehenden durch ein Auch zu verbinden. Doch was Deutlichkeit? Die wollte ich ihm gern erlassen, wenn denn nur Wahrheit zum Grunde läge, die es der Mühe lohnte, aus seiner verworrenen Schreibart heraus zu fitzen.

Also fand der alte Künstler auf dem schildförmigen Steine nicht allein mehr Platz, sondern er war ihm auch „zur Abwechslung in dem mehr oder weniger Erhabnem bequem!“ Nur der schildförmige hierzu bequem? Das versteh ich nicht. Sind denn die flachen Steine nicht auch dazu bequem? Zeigen denn die Werke der neuen Künstler, die in flache Steine arbeiten, keine Abwechslung in dem mehr oder weniger Erhabnen? Oder soll bequem hier nur so viel heißen als bequemer? Aber wie denn, warum denn bequemer? —

O lassen Sie uns weiter gehen, mein Freund, damit ich gelegentlich auf Etwas komme, das erörtert zu werden verdienet. Hr. Klotz weiß nicht, was er will; seine Fehler, die nur seine Fehler sind, sind so armselige Fehler, daß sie auch nicht einmal Anlaß geben, etwas Eigenes anzubringen. Um sie in ihr Licht zu stellen, muß man fast eben so trivial und langweilig werden, als er selbst ist.

Zweiundvierzigster Brief.

Nicht wahr? Nun glauben Sie mich ertappt zu haben! Wie ungerecht ich doch bin, und zugleich wie unvorsichtig! Alles, was ich in meinem Vorigen an Hrn. Klotzen tadle, hat nicht Hr. Klotz, sondern Hr. Lippert gesagt. Hr. Klotz hat nach dem Rechte, das ihm als Commentator des Hrn. Lipperts zustand, Diesen bloß ausgeschrieben.

Das hat er freilich. Aber gleichwohl ist es falsch, daß ich in dem Ausschreiber den Ausgeschriebenen getadelt habe. Als Hr. Klotz Lipperten plünderte, entwandte er nur Lippertsche Worte und Redensarten; der Sinn darin war ihm zu schwer; den konnte er nicht mit fortbringen; den ließ er, wo er war.

Das soll sich gleich zeigen. Lassen Sie uns nur Herr Lipperten selbst hören, wie er sich über den Nutzen der schildförmigen Steine erklärt.

Die Hauptstelle ist in seinem Vorberichte[1], wo er von dem gänzlichen Mangel der Perspektiv auf alten Kunstwerken

[1] S. XIX.

redet, dabei aber des Vortheils erwähnt, wodurch in erhabner Arbeit das Auge noch einigermaßen betrogen, und jenem Mangel in Etwas abgeholfen werde. Dieser besteht, wie bekannt, darin, „daß die voranstehenden Figuren stärker und erhabner, oder bei geschnittenen Steinen tiefer herausgeholet, die hintern aber flächer gearbeitet sind, so wie sie mehr oder weniger entfernt scheinen sollen.“ Und nun fährt er fort; „Ein andrer Vortheil that bei geschnittenen Steinen noch mehr; sie nahmen einen hohen und schildförmig geschliffenen Stein, in welchen sie auf oberzählte Art die Figuren einschnitten; die Fläche, welche nun im Abdruck hohl erschien, machte, daß die Nebenfiguren, wie von der Seite oder herumgestellet und von der Hauptfigur entfernet aussahen, da diese, wie gesagt, stärker ausgedruckt war.“

Die Anmerkung ist richtig und fein. Da die Theile einer concaven Fläche wirklich in verschiedener Entfernung von unserm Auge liegen; da sich wirklich nähere und tiefere Gründe darauf finden, so ist es gar wohl möglich und begreiflich, daß die Natur der zu kurz fallenden Kunst hier zu Statten kommen, und die Wirklichkeit an die Stelle der verfehlten Nachahmung treten kann. Das ist: es können und müssen Figuren, auch ohne nach den Regeln der Perspektiv behandelt zu sein, mehr oder weniger entfernt scheinen — wenn sie wirklich mehr oder weniger entfernt sind. Da aber der Künstler zu seiner Täuschung nur den Schein, und nie die Wahrheit selbst brauchen soll; da die Vermischung des Scheines und der Wahrheit auch einem ungelehrten Auge bald merklich wird, und es beleidiget; da Das, was die eingemischte Wahrheit leistet, noch weit von Dem entfernt sein kann, was nach den Gesetzen des Scheines geleistet werden sollte; da sogar das Wirkliche, welches in dem Einen Falle der Nachahmung behülflich ist, in andern Fällen ihr vielleicht gerade zuwider laufen wird: so ist es wohl unstreitig, daß dieser angegebene Vortheil der schildförmigen Steine nur sehr zufällig, nur sehr mißlich, nur sehr gering sein kann. Herr Lippert gesteht es selbst; denn er setzt hinzu, „Die Höhlung macht freilich einen Eindruck im Auge von einer ziemlichen Weite des Raumes, wodurch beim ersten Anblick der Verstand betrogen wird. Er wird aber auch bei genauer Betrachtung wegen der Möglichkeit und Wahrheit gar bald in Zweifel gesetzt, den man ohne Begriffe von Kunstregeln nicht sogleich heben wird, und, von der Schönheit des Werks gereizt, vergißt man leicht, was Mancher, auch als ein Unwissender, nur für ein Nebenwerk hält, weil er nicht nach der Wahrheit und nach der Kunst zugleich urtheilet.“

Es ist nicht zu läugnen, daß sich Hr. Lippert hier nicht ein wenig bestimmter hätte ausdrücken können. Aber so verlegen man auch in dem Style eines Künstlers um die Wortfügung sein mag, so leuchtet doch immer der Sinn hindurch, besonders für Den, der nur einigermaßen im Stande ist, mit dem Künstler zu denken und zu beurtheilen, was der Künstler ohngefähr habe sagen können, und was er nach den Grundsätzen seiner Kunst schlechterdings nicht habe sagen können.

Kurz, es ist lediglich ein perspektivischer Vortheil, lediglich ein Vortheil, durch den der Stein ein augenblickliches Blendwerk von Perspektiv erhalten kann, ohne die geringste Perspektiv zu haben, den Hr. Lippert der schildförmigen Fläche desselben beilegt. Und nun sagen Sie mir, was Sie von diesem Vortheile bei Hr. Klotzen finden? Nicht Eine Sylbe Aber wohl hat er diesen Vortheil in einen andern umgeschaffen, von dem sich weder Lippert noch ein Mensch in der Welt träumen lassen, in den Vortheil der größern Räumlichkeit, in den Vortheil der Befreiung von dem Zwange, den der enge Raum des Steines dem Künstler anlegt. Kann man sich etwas Lächerlicheres und Sinnloseres denken!

Indeß begreif ich wohl, wie es mit dieser possierlichen Verwandlung zugegangen. Denn daß sie vorsätzlich sein sollte, daß Hr. Klotz dem Lippertschen Nutzen, den er etwa für falsch erkannte, einen andern von seiner eignen Bemerkung sollte substituiert haben, Das müssen Sie sich auch gar nicht einfallen lassen. Sein Fehler ist nicht, daß er unrichtig, sondern daß er schlechterdings gar nicht gedacht hat, als sich Lippertsche Worte in Klotzische Perioden fügen mußten.

Sehen Sie nur nach, wo Hr. Lippert in dem Werke selbst den bemerkten Vortheil der schildförmigen Fläche an einzeln Beispielen zeigen will! So sagt er z. E. bei einem Jupiter Ammon auf einem Jaspis[1]: „Der Stein ist erhaben und schildförmig geschliffen. Diesen Vortheil, die Steine hoch und schildförmig zu schleifen, brauchten die Alten, wie ich schon im Vorbericht erinnert habe, um die Figuren in allen Theilen flach zu schneiden, und doch auch die vom Leibe abstehende Arme und Beine, ohne sie zu verkürzen, geschickt heraus zu bringen.“ Nun lesen Sie noch Ein Mal, was Hr. Klotz hieraus gemacht hat: „Durch das Schildförmige befreiten sich die alten Künstler von dem Zwange, den ihnen der enge Raum des Steines anlegte; und sie konnten die äußern vom Leibe abstehende Theile der Arme und Beine

[1] Erstes Tausend, Nummer 6.

ohne Verkürzung geschickt herausbringen.“ Kann man wörtlicher, und doch zugleich ungetreuer abschreiben! Hr. Klotz behält ein jedes Wort, und ein jedes Wort sagt bei ihm etwas Anders, als es bei Herr Lipperten sagt.

Hr. Lipperts Meinung ist die! Da auf einer schildförmigen Fläche gewisse Theile wirklich dem Auge näher, und andere weiter von ihm entfernt liegen, so kann der Künstler seine darauf zu schneidende Figur so stellen, daß gewisse Glieder derselben uns näher oder weiter scheinen, ohne daß sie darum viel tiefer oder viel flacher geschnitten sind als andere. Die ganze Figur kann gleich flach geschnitten sein, und dennoch kann durch den Vortheil der schildförmigen Fläche dieses Glied mehr vorzutreten, und ein anderes mehr zurück zu weichen scheinen. Nämlich was zurück weichen soll, bringt der Künstler der Mitte der schildförmigen Fläche, als welche in dem Abdrucke die größte Entfernung erhält, so nahe als möglich; und was vortreten soll, entfernt er von der Mitte, und bringt es auf die im Steine abfallenden und im Abdrucke aufsteigenden Theile der Fläche.

An einem Beispiele läßt sich Das am Deutlichsten einsehen. Ich wähle Eines aus dem Natter, wobei das Profil gezeichnet ist: die Jägerin Diana auf der einunddreißigsten Tafel. — Wie glücklich kömmt hier die concave Fläche der zurückweichenden linken und der hervortretenden rechten Hand zu Statten! Die rechte Hand, durch die sich die Figur oben an dem Spieße heben will, ist mit ihrem Arme nur sehr flach geschnitten; gleichwohl tritt sie noch über das Gesicht hinaus. Wie könnte Dieses aber möglich sein, wenn sich die Fläche selbst, an der sie ruhet, nicht hervorbiegte? Wie tief hätte der Künstler arbeiten müssen, um sie so aus einem platten Steine herauszuholen? Weit tiefer, als es der Umfang der Hand erlaubet, die nicht frei stehen kann, und einen Träger (Support) haben müßte. Was für einen Träger aber hätte er ihr geben können? Wenn er nicht auch hier eben den Fehler hätte begehen wollen, den er mit dem linken Knie begangen (welches so weit vortritt, ohne daß der Raum hinter der Beugung desselben weiter eine Stütze oder Füllung hat, als in dem Abdrucke von dem Wachse von selbst zurückbleibt), so hätte er ihr keinen andern geben können als ihren eignen Arm, wonach aber nothwendig der ganze Arm weit mehr hätte verwendet, und folglich verkürzet werden müssen.

Und diese Verkürzung ist es, welche die schildförmige Fläche dem Künstler ersparte. Sie ersparte sie ihm aber nicht, weil sie geräumlicher als die platte Fläche ist, weil der völlige Arm auf ihm Raum hat, der auf der platten nicht

Raum haben würde: deswegen gar nicht; Das ist die schülerhafteste Idee, die man haben kann. Sondern sie erspart sie ihm dadurch, weil sie ihm die Wirkung des Vortretens gewähret, die er sonst nicht anders als vermittelst einer gewaltsamen Verkürzung hätte erhalten können.

Das, und nur Das kann Hr. Lippert meinen, wenn er sagt, „daß sich auf einem schildförmigen Steine die von dem Leibe abstehende Arme und Beine, ohne sie zu verkürzen, ohne sie merklich tiefer zu schneiden, geschickt herausbringen ließen.“ Ein Exempel mehr kann Nichts verderben. Betrachten Sie den Faun auf der zweiundzwanzigsten Tafel beim Natter. Beide Arme desselben sind ohne alle Verkürzung; besonders scheinet der rechte dadurch, daß er nicht gegen uns zu verkürzt ist, so weit hinterwärts zu fallen, daß er in der Natur ohnmöglich so sein könnte, ohne ganz aus dem Schulterknochen verrenkt zu sein. Gleichwohl müßte sowohl seine Hand als die Hand des linken Armes, wenn der Stein merklich schildförmiger wäre, als er vielleicht sein mag, vorzutreten scheinen, ohne deswegen viel tiefer geschnitten oder auf den verkürzten Arm gestützt zu sein, bloß weil diese Hände in dem Abdrucke auf der concaven Fläche unserm Auge wirklich näher zu liegen kommen.

Auch Natter hatte diesen optischen Vortheil der convexen Steine vor Lipperten schon bemerkt. Lesen Sie nur nach, was er bei der sechszehnten Tafel von den spitzen Ohren des Sirius[1], und bei der siebzehnten von dem Schwanze des Löwen sagt[2]. Aber Natter war zu vorsichtig, dieses sehr zufälligen Vortheils wegen die convexen Steine überhaupt anzupreisen. Denn Hr. Lippert mag auch noch so viel Beispiele anbringen, wo die Convexität der Fläche eine gute Wirkung hat, so wird er doch selbst nicht in Abrede sein, daß sich nicht noch weit mehrere anführen lassen, wo eben diese Convexität die Erscheinungen gerade falscher macht. Und

---

[1] Cette convexité sert encore ici à relever d'avantage les extrémités des oreilles, et à les rendre plus fines, de façon qu'elles paroissent s'avancer jusqu'à la hauteur des yeux. [Diese Wölbung dient noch dazu, die Spitze der Ohren noch mehr hervortreten zu lassen, und sie feiner zu machen, so daß sie bis zur Höhe der Augen zu steigen scheinen.]

[2] La queue du Lion n'est pas profonde, mais il semble que son extrémité s'élève presque perpendiculairement à sa tête; ce qu'il auroit été impossible d'exprimer sur une pierre plate. [Der Schwanz des Löwen ist nicht tief, aber es scheint, als ob sich seine Spitze beinahe perpendiculär bis zum Kopf erhebt, was auf einem flachen Steine unmöglich hätte ausgedrückt werden können.]

gesteht er es nicht selbst, daß auch in den Fällen, wo die Convexität der Täuschung des Auges zuträglich ist, dennoch „der Verstand bei genauer Betrachtung wegen der Möglichkeit und Wahrheit gar bald in Zweifel gesetzt werde?“

Dreiundvierzigster Brief.

Sollte nun das Büchelchen des Herrn Klotz ein Commentar über das Lippertsche Werk sein, was hätte der Commentator hier thun müssen?

Er hätte müssen erinnern, daß Herr Lippert aus dem Vortheile der convexen Steine ein wenig zu viel mache, daß sie dieses Vortheils wegen nicht überhaupt empfohlen zu werden verdienten, daß diese Convexität eben so oft nachtheilig sein könne, und daß es lediglich auf die zu schneidende Figur ankomme, ob der Künstler lieber einen platten oder einen convexen Stein zu wählen habe. Diese letzte Erinnerung hat auch schon Natter gegeben[1], und dadurch den Vorzug der convexen Steine richtiger und genauer bestimmt, als man wohl sagen möchte, daß es von Hrn. Lipperten geschehen sei.

Anstatt Dessen aber, was hat er gethan, der treffliche Commentator? dieser stolze Scribent, der sich zutrauen durfte, sowohl dem Gelehrten, der die Künste kennet, als dem Künstler, der die Literatur liebet, nützlich zu werden?[2] was hat er gethan? Nicht genug, daß er eine Anmerkung, die

---

[1] Meth. de gr. p. 45. Ce Mercure-ci n'auroit pas été propre à être gravé dans une pierre fort convexe, parce que le corps et le bras auroient été trop enfoncés, avant que l'on eût pû placer la tête sur la même ligne, et l'on auroit été obligé de faire la draperie plus forte ou différente, et par conséquent le tout seroit devenu trop grossier et pesant. Il paroit par-là que c'est sur la Figure que l'on se propose de graver, qu'il faut se régler pour choisir une surface ou plate ou convexe; et cela dépend du genie de l'artiste. [Dieser Merkur hätte sich nicht geeignet, auf einem sehr convexen Stein gestochen zu werden, weil der Körper und der Arm zu vertieft worden wären, ehe man den Kopf auf die nämliche Linie hätte bringen können, und man wäre gezwungen gewesen, das Gewand stärker oder verschieden zu machen, und folglich wäre das Ganze zu grob und zu schwer geworden. Es scheint danach, daß man, um eine flache oder eine convexe Oberfläche zu wählen, sich nach der Gestalt richten muß, die man stechen will; und Dieß hängt vom Genie des Künstlers ab.]

[2] S. 15.

nur auf wenig Steine paßt, indem sich auf weit mehrern gerade das Gegentheil, und auf den allermeisten weder Dieses noch Jenes äußert; nicht genug, sage ich, daß er eine solche Anmerkung noch allgemeiner ausdrückt, sie noch wichtiger, von noch weiterm Belange macht, als sie selbst der Urheber ausgiebt; er hat diese Anmerkung nicht einmal verstanden. Und Das habe ich doch wohl bewiesen!

Wahr ist es, auch die Worte des Hrn. Klotz, „daß sich die alten Künstler durch die schildförmige Fläche von dem Zwange befreiet, den ihnen der enge Raum des Steines anlegte", sind gewissermaßen Worte des Hrn. Lippert. Wenigstens bis auf das enge. Aber eben dieses einzige Wort enge, welches Hr. Klotz von dem Seinen hinzufügt, beweiset auch unwidersprechlich, wie weit er von dem wahren Sinne seines Autors entfernt gewesen, und wie sehr er sich überhaupt hüten müßte, da, wo er gute Leute ausschreibt, das Allergeringste von dem Seinen einzuflicken.

Hr. Lippert kömmt nämlich in seinem Werke selbst verschiedentlich auf den Vortheil der schildförmigen Steine zu sprechen. Besonders erklärt er sich bei Nr. 139 des ersten Tausend fast noch umständlicher darüber, als er in der Vorrede gethan, indem er außer dem dort angezeigten Nutzen hier noch einen zweiten beibringt, den Hr. Klotz gar nicht mitzunehmen beliebt hat. Ich will die ganze Stelle anführen, weil ich auch noch sonst eine Anmerkung darüber zu machen habe.

„Ich hätte", schreibt Herr Lippert[1], „schon längst Etwas von dem hohen Steine sagen sollen, die sich zu unserer heutigen Art zu siegeln nun nicht mehr schicken, da wir uns anstatt des bei den Alten gewöhnlichen Wachses des Siegellacks bedienen. Man kann eine gedoppelte Ursache angeben, warum den Alten ein hoher und schildförmig geschliffener Stein gefiel. Erstlich um die äußern Theile einer Figur des flachen Schnittes ungeachtet dennoch ohne Verkürzung der Arme und Beine, womit sie sich ohnedieß nicht gern abgaben, geschickt herauszubringen, ohne sich wegen des Raums zwingen zu dürfen, wie es wohl hätte geschehen müssen, wenn der Stein wäre glatt geschliffen gewesen. Die zwote Ursache konnte diese sein, weil, da das Wachs nicht so hart als unser Siegellack ist, das Bild leicht würde sein gedrücket, und also verwischt worden; nachdem es aber auf diese Art zu stehen kam, so verhinderte der nunmehr durch den Abdruck entstandene hohe

[1] S. 59.

Rand, daß es nicht so leicht geschehen konnte, und Dieses sieht man bei den besten und ältesten Steinen."

Ich habe schon gesagt: wenn man einen Künstler lieset, der mit andern Werkzeugen umzugehen gewohnt ist als mit der Feder, so muß man mehr darauf sehen, was er nach den Grundsätzen seiner Kunst sagen kann, als was er zu sagen scheinet. „Ohne sich wegen des Raumes zwingen zu dürfen, wie es wohl hätte geschehen müssen, wenn der Stein wäre glatt geschliffen gewesen." Ich wünschte selbst das Wort „Raum" aus dieser Redensart weg. Doch wenn der um die Proprietät der Worte unbesorgte Künstler[1] bei dem Worte „Raum" nicht eben einzig nnd allein an das Engere und Weitere gedacht; wenn er überhaupt die ganze äußere Conformation der Masse des Steines darunter verstanden hat, so hat es mit dem Sinne noch immer seine gute Richtigkeit. Ich will sagen: auf einem schildförmigen Steine lassen sich die äußern Theile einer Figur geschickt, d. i. mit einem Anscheine des Hervortretens, der Näherung, herausbringen, ohne daß man deswegen nöthig hat, sie tiefer zu schneiden, oder gar die Arme oder Beine, an welchen diese äußere Theile sind, zu verkürzen, als zu welchem Letztern der Raum eines platten Steines den Künstler würde gezwungen haben, nicht in so fern dieser Raum des platten Steines enger ist, und das unverkürzte Glied weniger Platz darauf hätte, als auf der schildförmigen Fläche; sondern in so fern es dem platten Steine da an Masse fehlet, wo das äußere Theil hervortreten soll, und es also nicht anders zum Hervortreten zu bringen ist, als daß man es auf seinem verkürzten Gliede aus der Tiefe des Steines herausholt. Ich beziehe mich nochmals auf die Diana beim Natter. Die rechte Hand, dieser äußere Theil des unverkürzten Armes, konnte nur vermittelst der schildförmigen Fläche des Steines bis über die Stirne herausgebracht werden; hätte der Künstler in einen platten Stein gearbeitet, so hätte er nothwendig den ganzen Arm verwenden und so verkürzen müssen, daß er die Hand auf dem verkürzten Arme aus der Tiefe herausholen, und bis über die Stirne bringen können. —

Sind Sie noch zweifelhaft über das gedankenlose Ausschmieren des Herrn Klotz? — Nun wohl; Herr Lippert lebt ja. So sage es Herr Lippert selbst, wer von uns Beiden, ich oder Herr Klotz, ihn richtiger verstanden? Obschon Herr

[1] Wenn er es weniger wäre, würde er in eben dieser Stelle nicht auch glatt für platt gebraucht haben. Glatt kann auch ein schildförmiger Stein geschliffen sein, aber nicht platt.

Lippert und Herr Klotz Freunde sind; ob ich Herrn Lipperten schon nicht kenne; ob ich ihn schon nie mit ekeln Lobsprüchen zu bestechen, und mich an ihn anzuketten gesucht; dennoch berufe ich mich getrost auf seinen Ausspruch. Der älteste und theuerste Freund des Künstlers ist ihm die Kunst. Er entscheide, wenn er es der Mühe werth hält. Er sage es selbst, und alsdenn muß ich es wohl glauben, daß er das Räumlichere für Das halte, warum die Alten die schildförmigen Steine den platten vorgezogen. Er sage es selbst; — aber auf allen Fall erlaube er mir auch, ihn um ein Paar Beispiele zu ersuchen. Er sei so gut, und weise mir die Gemmen nach, auf welche der Künstler wegen der Convexität ihrer Fläche mehrere oder größere Gegenstände bringen können, als ihm auf platte Steine von der nämlichen Peripherie zu bringen möglich gewesen wäre.

Vierundvierzigster Brief.

Und nun die Anmerkung, welche ich sonst über die in meinem Vorigen angeführte Stelle des Herrn Lippert zu machen habe.

Also einen doppelten Nutzen hatten die schildförmigen Steine? Einmal den, den Herr Klotz so lächerlich mißverstanden? und zweitens den, daß unter dem hohen Rande, welchen die Convexität bei dem Abdrucke im Wachse zurückließ, die Figur gleichsam gesichert lag, und sich nicht so leicht drücken konnte? Aber nur diesen doppelten Nutzen hatten sie?

Es befremdet mich ein wenig, daß Herr Lippert einen dritten vergessen, der vielleicht der wesentlichste war. Wenigstens hat ihn Natter dafür erkannt, und ihm auf seiner ersten Tafel ausdrücklich zwei Figuren gewidmet. Er besteht darin, daß bei einem convexen Steine der Raum zwischen dem Werkzeuge und dem Rande des Steines größer ist, als bei einem platten, und jenes folglich in den convexen Stein weiter eindringen und einen tieferen Schnitt verrichten kann[1], als ihm

---

[1] No. 9. Ceci représente une pierre à surface convexe, avec un Outil que l'on y applique, et c'est pour montrer l'avantage qu'il y a de travailler ces sortes de pierres; car l'espace qui se trouve entre la pierre et l'Outil étant plus considérable dans une pierre convexe que dans une pierre plate, il arrive de-là que l'Outil peut pénétrer plus avant, et faire une gravure plus profonde dans la pierre convexe que dans l'autre. Voyez le No. 10, ou le même Outil touche bien plutôt aux bords de la pierre plate [Dieß stellt einen Stein mit convexer Oberfläche vor, nebst einem Werkzeug, das

in den platten zu verrichten möglich wäre, ohne den Stein schief zu wenden, wodurch das Werkzeug zwar weiter eindringet, aber mit einem Sotto Squadro, der dem Abdrucke nachtheilig wird. Nur daher läßt sich denn auch behaupten, „daß die schildförmigen Steine zur Abwechslung in dem mehr oder weniger Erhabnen bequemer sind“, als die platten, in so fern sie es nämlich gewissen Werkzeugen erleichtern, gegen die Mitte tiefer einzudringen, als sie wohl auf den platten eindringen können. Doch muß auch der Künstler seine Figur nach dieser Bequemlichkeit einrichten; er muß sie so wählen oder ordnen, daß sie ihr höchstes Relief gegen die Mitte bedürfen. Denn wählt oder ordnet er sie anders, bedürfen sie ihr höchstes Relief mehr gegen den Rand, so ist ihm die Convexität des Steines gerade mehr nachtheilig, als vortheilhaft. Ueberhaupt läßt sich von der Vorzüglichkeit dieser oder jener Art Fläche nichts Allgemeines behaupten. Nach Beschaffenheit der Figur, die darauf kommen soll, ist bald diese bald jene zuträglicher; und eben so gut, als Herr Klotz behaupten können, daß die schildförmige Fläche zur Abwechslung in dem mehr oder weniger Erhabnen bequem sei, eben so gut kann man auch behaupten, daß sie nicht minder bequem sei, eine Figur durchaus flach darauf zu schneiden, ohne daß darum alle Theile dieser Figur gleich nahe oder gleich weit entfernt zu sein scheinen. Ich will ein ganz einfältiges Exempel geben, welches beide Fälle erläutern kann. Man nehme an, es solle ein rundes bauchichtes Schild mitten auf einen sphärisch convexen Stein geschnitten werden. So wie man verlanget, daß sich dieses Schild auf diesem Steine zeigen soll, ob auch von seiner convexen oder von seiner concaven Seite, so wird auch der convexe Stein sich bald mehr, bald weniger dazu schicken. Soll das Schild seine convexe Seite zeigen, so ist klar, daß der Künstler aus dem convexen Steine den Umbo des Schildes so tief herausholen kann, als er nur will, obschon auch mit viel unnöthiger Arbeit mehr, als er auf einem platten Steine haben würde. Soll das Schild hingegen seine concave Seite zeigen,

---

man daran hält, und man will dadurch den Vortheil zeigen, den man bei der Bearbeitung solcher Steine hat; denn da der Raum, der sich zwischen dem Stein und dem Werkzeug befindet, bei einem convexen Steine beträchtlicher ist als bei einem platten, so folgt daraus, daß das Werkzeug weiter eindringen und in einem convexen Stein einen tieferen Stich machen kann als in dem andern. Man sehe die Nummer 10, wo dasselbe Werkzeug viel näher am Rand des flachen Steines steht.]

so ist eben so klar, daß er das ganze Schild, wenn er will, ziemlich gleich flach schneiden und doch mit aller Täuschung vollenden kann, indem der höchste Punkt des Steines im Abdrucke den tiefsten Punkt des concaven Schildes von selbst giebt. —

Das freiere Spiel indeß, welches die Werkzeuge bei einem convexen Steine haben, erinnert mich wieder an das Vorgeben des Salmasius, welches ich in meinem fünfundzwanzigsten Briefe berührte[1]. Weil auch Salmasius die Nachricht des Plinius, daß man sich ehedem enthalten, die Smaragde zu schneiden, nicht so recht wahrscheinlich fand, so glaubte er, den Plinius dadurch zu retten, daß er annahm, es müsse diese Nachricht nur von einer gewissen Art Smaragde verstanden werden. Da nämlich vor den Worten quapropter decreto hominum iis parcitur scalpi vetitis [weshalb sie durch einen Beschluß der Menschen geschont werden, und sie zu schneiden verboten ist] gleich vorhergehet iidem plerumque et concavi, ut visum colligant [auch sind dieselben meist hohlrund, um die Sehstrahlen zu sammeln]; so will er, daß jenes iis [dieselben] auf dieses concavi [hohlrund], nicht aber auf iidem [sie] gehe, und der Sinn dieser sei, daß nicht alle Smaragde überhaupt, sondern nur die concav geschliffenen zu schneiden verboten gewesen[2]. Doch nicht zu gedenken, daß

---

[1] S. 299.

[2] In seiner Anmerkung über die Worte des Solinus: Nec aliam ob causam placuit ut non scalperentur (Smaragdi,) ne offensum decus, imaginum lacunis corrumperetur. [Und aus keiner andern Ursache beschloß man, sie (die Smaragde) nicht zu schneiden, als damit nicht ihre verletzte Schönheit durch die Vertiefungen der Bilder verderbt würde.] Ich setze sie ganz her, aus Ursache, die sich gleich zeigen wird. De concavis hoc tantum dicit Plinius: I i d e m p l e r u m q u e e t c o n c a v i, u t v i s u m c o l l i g a n t, q u a p r o p t e r d e c r e t o h o m i n u m i i s p a r c i t u r s c a l p i v e t i t i s. Qui concavi sunt quod visum colligant, et colligendo magis aciem recreent et juvent, ideo tales non scalpi placere. At noster in universum smaragdos scalpi non solitos idcirco facit, ne offensum decus imaginum, scalpturae cavis corrumperetur. Quasi ad hoc tantum expetiti fuerint smaragdi olim, ut imagines redderent, quod specula melius faciunt. Praeterea, qui concavi sunt, imagines non recte reddunt, sed quorum planities extenta et resupina, ut idem Plinius ostendit. Haec igitur ex aequo et a veritate et Plinii mente discedunt. [Von den Hohlrunden sagt Plinius nur Dieses: A u c h s i n d d i e m e i s t e n d e r s e l b e n h o h l r u n d, u m d i e S e h s t r a h l e n z u s a m m e l n, w e s h a l b s i e d u r c h e i n e n B e s c h l u ß d e r M e n s c h e n g e s c h o n t w e r d e n, u n d d i e s e l b e n z u s c h n e i d e n v e r b o t e n i s t. Diese sind hohlrund, damit sie die Sehstrahlen sammeln

dem iis sonach Gewalt geschiehet, wenn man es auf das nächststehende Subjekt ziehet, auch ohne zu wiederholen, daß ich aus einer Parallelstelle des Plinius unwidersprechlich gezeigt habe, daß das streitige Verbot von den Smaragden überhaupt zu nehmen sei, will ich hier bloß auf dem Widerspruche, der in der Sache selbst liegt, bestehen. So bequem die convexen Steine zum Schneiden sind, so unbequem müssen nothwendig aus der nämlichen Ursache die concaven dazu sein. Je weiter an jenen die Werkzeuge von dem Rande des Steines bleiben, desto geschwinder nahen sie sich ihm an diesen, und der Künstler ist alle Augenblicke genöthiget, um das Anstoßen zu vermeiden, den Stein zu wenden, und das Werkzeug mit einem Sotto Squadro hineingehen zu lassen. Endlich, sind es denn nur die concaven Smaragde, welche die Alten, weil es Smaragde waren, überhaupt zu reden,

---

und durch das Sammeln die Augen mehr erquicken und ergetzen. Aber unser Schriftsteller thut, als wäre man im Allgemeinen deshalb nicht gewohnt gewesen, die Smaragde zu schneiden, damit die verletzte Schönheit der Bilder durch die Vertiefungen des Schnitts nicht verderbt werde. Als wenn die Smaragde ehemals nur dazu gesucht worden wären, um Bilder zurückzustrahlen, was doch die Spiegel besser thun. Uebrigens strahlen diejenigen, welche hohlrund sind, nicht richtig zurück, sondern die, deren Fläche ausgedehnt und zurückgebogen ist, wie der nämliche Plinius zeigt. Dieß weicht also gleicher Weise sowohl von der Wahrheit als von dem Sinne des Plinius ab.] Hier ist ein klares Exempel, daß Salmasius dem armen Solinus auch manchmal zu viel thut! Solinus sagt: ne offensum decus, imaginum lacunis corrumperetur [damit die verletzte Schönheit nicht durch die Vertiefungen der Bilder verderbt werde], und so ließ Salmasius selbst den Text des Solinus abdrucken. In der Anmerkung aber nimmt er an, als ob das Komma zwischen decus und imaginum [Schönheit und Bilder] erst nach imaginum stehe, und man lesen müsse: ne offensum decus imaginum, lacunis corrumperetur [damit die verletzte Schönheit der Bilder nicht durch die Vertiefungen verderbt werde]. Solinus wollte sagen, man habe die Smaragde darum nicht geschnitten, damit ihr wohlthätiger Glanz nicht durch die Vertiefungen der darin gearbeiteten Bilder verdorben werde. Salmasius aber läßt ihn sagen, „damit die sich in ihnen spiegelnden Bilder der vorstehenden Objekte nicht durch die Vertiefungen des Schnittes vereitelt würden." Und mit welchem Rechte läßt er ihn Das sagen? Wenn Solinus ja einen falschen Begriff von der Spieglung auf concaver Fläche gehabt, so verdient er den Tadel deswegen doch erst in dem Folgenden, wo er sagt, cum concavi sunt, inspectantium facies aemulantur [wenn sie hohlrund sind, so ahmen sie die Gesichter der Hineinschauenden nach], nicht aber hier, wo er von den Smaragden überhaupt, und nicht von den concav geschliffenen insbesondere redet.

ungeschnitten gelassen? In was für concave Gemmen haben sie denn sonst zu schneiden, großes Belieben getragen?

Denn ich will eben nicht sagen, daß es durchaus ganz und gar keine geschnittene Steine von concaver Fläche gegeben. Es giebt deren noch. Von einigen habe ich — wenn ich mich recht erinnere — irgendwo bei dem Vettori gelesen, und ein Paar habe ich selbst vor mir, da ich Dieses schreibe. Aber Das kann ich sagen, daß sie äußerst selten sind, und allem Ansehen nach bloß das Werk der Armuth oder des Eigensinnes gewesen. Folglich konnte die Besorgniß, daß man die theuerste Art eines so theuren Steines, als der Smaragd war, allzu häufig durch den Schnitt verderben würde, auch nicht so groß sein, daß man ihr mit einem ausdrücklichen Gesetze hätte vorbauen müssen.

Fünfundvierzigster Brief.

Aber eben dieser Vettori hat in der nämlichen Stelle des Plinius noch etwas ganz Anders gefunden. Spuren des Vergrößrungsglases.

Denn da er selbst verschiedne alte geschnittene Steine von so außerordentlicher Kleinheit besaß, daß man mit bloßen Augen nur kaum erkennen konnte, daß sie geschnitten wären, aber durchaus Nichts darauf zu unterscheiden vermochte[1]: so meinte er, daß sich dergleichen Steine auch nicht wohl, mit bloßen Augen gearbeitet zu sein, denken ließen. Manni hatte schon geurtheilet, daß man den Alten das Vergrößerungsglas oder so etwas Aehnliches nicht ganz absprechen könne; er hatte sich besonders auf die mit Wasser gefüllte gläserne Kugel, deren Seneca gedenkt, gestützet; und Vettori glaubte durch Das, was Plinius von den Smaragden saget: iidem plerumque et concavi, ut visum colligant [auch sind dieselben meistens hohlrund, um die Sehstrahlen zu sammeln], diese

[1] Dissert. Glyptogr. p. 107. Exstant in Museo Victorio gemmae aliquae ita parvulae, ut lenticulae granum illis duplo majus sit; et tamen in iis vel semiexstantes figurae, vel incisae pariter spectantur: opere in area tam parvula sane admirando, quas oculo nudo, vix incisas esse judicaveris. [Es befinden sich im Victorischen Museum einige so kleine Gemmen, daß ein Linsenkorn um das Doppelte größer ist als sie, und doch sieht man auf ihnen theils halberhabene, theils eingeschnittene Figuren an einer bei so winziger Fläche gewiß bewundernswürdigen Arbeit, von welcher man mit bloßem Auge kaum glauben sollte daß sie geschnitten sind.]

Meinung noch mehr bestätigen zu können. Igitur, sagt er, si concavi plerumque erant apud veteres Smaragdi, ut facile visum colligere possent, sane non nisi arte optica illam cavitatem induissent, quam artem ideo perfecte scivisse praesumendum videtur. Et Neronis Smaragdum, quo ludos gladiatorios spectare consueverat, pari argumento, concavum fuisse, licet arguere. [Daher, wenn die Smaragde bei den Alten meistens hohlrund waren, um die Sehstrahlen leicht zu sammeln, so hatten sie ihnen jene runde Höhlung nur mit Hülfe der Optik gegeben, von welcher Kunst scheint angenommen werden zu müssen, daß sie sie vollkommen gekannt haben. Und man darf mit dem gleichen Schluß behaupten, daß der Smaragd des Nero, durch welchen er die gladiatorischen Spiele zu betrachten pflegte, hohlrund gewesen ist.]

Aber Vettori muß wenig von der Wissenschaft verstanden haben, von der er glaubt, daß sie die Alten so vollkommen ausgeübt. Sonst hätte er ja wohl gewußt, daß durch eine concave Fläche die Dinge kleiner, und nicht größer erscheinen; und daß aller Vortheil, den Hohlgläser den Augen verschaffen, nur für kurzsichtige Augen ist, für die sie die Strahlen auf eine gemäßere Art brechen. Diese Brechung aber, wenn es auch wahr wäre, daß sie die Alten gekannt hätten, würde durch visum colligere [die Sehstrahlen sammeln] gerade nicht ausgedrückt sein, sondern visum colligere würde sich eher von der Brechung der Strahlen durch convexe Gläser sagen lassen. Denn der Presbyte, der sich convexer Gläser bedienet, bedienet sich ihrer nur deswegen, damit die Strahlen, welche in seinem Auge zu sehr zerstreut sind, mehr gebrochen, und dadurch eher an dem gehörigen Orte zusammengebracht werden, welches denn wohl visum colligere [die Sehstrahlen sammeln] heißen möchte. Der Myops hingegen, der zu concaven Gläsern seine Zuflucht nimmt, nimmt sie nur deswegen dazu, weil die Strahlen, welche in seinem Auge zu früh zusammen treffen, durch sie erst zerstreuet und sonach zu einer spätern Vereinigung an dem rechten Orte geschickt gemacht werden, welches gerade das Gegentheil von Jenem ist, und schwerlich auch visum colligere [die Sehstrahlen sammeln] heißen könnte.

Doch es ist ausgemacht, daß die Alten von Diesem allen Nichts gewußt haben, und die Worte des Plinius müssen nicht von gebrochenen, sondern von zurückgeworfenen Strahlen verstanden werden. Sie müssen aus der Katoptrik, nicht aus der Dioptrik erkläret werden. In jener aber lernen wir, daß, da die von einer convexen Fläche reflektierte Strahlen divergieren, die von einer concaven hingegen convergieren, nothwendig die concave Fläche das stärkere Licht von sich

strahlen muß. Und diese Verstärkung des Lichts, wie folglich auch der Farbe, ist es, was Plinius durch visum colligere [die Sehstrahlen sammeln] meinet, und warum er sagt, daß man die Smaragde meistens concav geschliffen habe.

Der Smaragd des Nero beweiset Nichts. Nero kann den Fechterspielen durch einen Smaragd zugesehen haben, und gleichwohl brauchte dieser Smaragd weder concav noch convex geschliffen zu sein. Denn Plinius sagt auch, daß man die Smaragde ganz platt gehabt; und es kann ein solcher platter Smaragd gewesen sein, dessen sich Nero als eines Conservativglases vornehmlich wegen der dem Auge so zuträglichen grünen Farbe bediente. Man betrachte nur, wie die Worte bei dem Plinius auf einander folgen, und man wird nicht in Abrede sein, daß Dieses ihre natürlichste Erklärung ist. Iidem plerumque et concavi, ut visum colligant. Quapropter decreto hominum iis parcitur, scalpi vetitis. Quanquam Scythicorum Aegyptiorumque duritia tanta est, ut nequeant vulnerari. Quorum vero corpus extensum est, eadem, qua specula, ratione supini imagines rerum reddunt. Nero princeps gladiatorum pugnas spectabat smaragdo. [Meist sind dieselben auch hohlrund, um die Sehstrahlen zu sammeln, weshalb sie durch Beschluß der Menschen geschont werden, und sie zu schneiden verboten ist, obgleich die Scythischen und Aegyptischen von solcher Härte sind, daß sie nicht verletzt werden können. Diejenigen aber, welche einen flachen Körper haben, strahlen auf dieselbe Weise wie der Spiegel das Bild der rückwärts befindlichen Gegenstände zurück. Der Fürst Nero sah den Kämpfen der Gladiatoren durch einen Smaragde zu.] Wenn dieser Smaragd nothwendig zu einer von den vorerwähnten Klassen müßte gehört haben, würde man ihn nicht weit eher zu denen quorum corpus extensum est [welche einen flachen Körper haben], als zu den concavis [hohlrunden] zählen dürfen? Doch Plinius hat ihn sicherlich weder zu diesen, noch zu jenen, in so fern sie als Spiegel zu brauchen waren, wollen gerechnet wissen. Denn ein platter Smaragd, der zum Spiegel dienet, kann eben daher unmöglich auch zum Durchsehen dienen.

Gesetzt aber, daß er wirklich eine sphärische Fläche gehabt hätte, dieser Smaragd des Nero; gesetzt, daß er dem Nero wirklich die Dienste eines sphärischen Augenglases gethan hätte, daß Nero deutlicher dadurch gesehen hätte als mit bloßen Augen, ohne zu wissen, wie oder warum, auch wohl gar sich einbildend, daß das deutlichere Sehen lediglich dem Stoffe des Steines zuzuschreiben sei; Das alles, sage ich, gesetzt, so kann ich von einer andern Seite gerade das

Gegentheil von der Vermuthung des Vettori beweisen. Der Smaragd des Nero kann schlechterdings nicht concav, er muß convex geschliffen gewesen sein, denn mit Einem Worte, Nero war ein Presbyte. Sueton beschreibt ihn uns oculis caesiis et hebetioribus[1] [mit blaugrauen und sehr blöden Augen], und Plinius sagt noch ausdrücklicher: Neroni, nisi cum conniveret, ad prope admota (oculi) hebetes[2] [Nero sah, wenn er nicht blinzte, selbst ganz in der Nähe nicht.]

Es würde mir schwerlich eingefallen sein, einen so puren puten Antiquar als Vettori in solchen Dingen zu widerlegen, wenn ich nicht gefunden hätte, daß noch itzt Herr Lippert in die Fußtapfen desselben getreten. Auch Herr Lippert glaubt, sich für die Vergrößerungsgläser der Alten erklären zu dürfen; und zwar aus Wahrscheinlichkeiten, die im Grunde die nämlichen sind, auf welche Vettori drang, nur daß er sie etwas richtiger entwickelt hat.

„Noch Eine Anmerkung", schreibt er[3], „bei den so subtilen Werken der alten Steinschneider, verdient hier einen Platz. Dieses so Feine hat mehr denn ein scharf sehend Auge erfodert. Die Augen der Alten haben aber deswegen nicht schärfer als die unsrigen gesehen. Es ist also zu vermuthen, daß sie die Augen, so wie es unsere heutigen Künstler auch bei dem schärfsten Gesichte thun, manchmal bewaffnet, und sich mit Vergrößerungsgläsern und Brillen beholfen haben. Aber diese verfertigen zu können, gehöret zur Dioptrik. Daß aber die Dioptrik bei den Alten im Gange gewesen, finde ich nicht, oder doch nur eine kleine Muthmaßung. Ich weiß wohl, daß Euclides ohngefähr dreihundert Jahr vor Christi Geburt die Mathesis und auch die Optik gelehret, und daß hernach aus ihm Abazen und Vitellio ihre Grundsätze zur Optik genommen; aber daß die Dioptrik besonders gelehrt worden, habe ich nirgends finden können. So viel könnte sein, daß man sie zur Optik mitgerechnet, weil man den Namen Anaclastica [Lehre von der Brechung] einer Wissenschaft beileget, die zur Optik mitgerechnet worden, welche es vermuthlich gewesen ist. Man hat aber viel ältere rundgeschliffene Steine, als Euclides ist, und die ein Alter von mehr als dreitausend Jahren zu erkennen geben. Es wäre denn, daß man aus der Schrift, die man auf den Steinen gar oft findet, und aus dem Charakter der Buchstaben ihr Alter sicher angeben könnte; aber auch da findet man, daß sie

[1] Cap. 51.
[2] Libr XI. sect. 54. Edit. Hard.
[3] Vorbericht, S. XXXV.

das Alter des Euclides sehr weit übersteigen. Indeß halte ich es für gar möglich, daß die Vergrößerungsgläser sehr zeitig und nur zufälliger Weise können erfunden worden sein. Ein einziger Tropfen Wasser, der von ungefähr auf einen kleinen Körper gefallen war, konnte hierzu Gelegenheit gegeben haben, ohne daß man dabei denken darf, daß solche nach den Regeln der Dioptrik verfertiget worden. Denn viele alte Steine sind ganz rund und schildförmig wie die Microscopia geschliffen; auch brauchten die Alten öfters Krystall oder andere eben so reine und durchsichtige Edelsteine, besonders den Beryll. Es durfte nur ein Krystall von ungefähr linsenförmig geschliffen worden sein, so war das Vergrößerungsglas entdeckt. Vom Nero weiß man, daß er einen geschliffenen Smaragd gebraucht, um dadurch die Zuschauer, wenn er aufs Theater kam, anzusehen."[1]

Das wird einem flüchtigen Leser annehmlich genug dünken. Urtheilen Sie aber aus folgenden Anmerkungen, wie weit es für den Untersucher Stich halten dürfte.

1. Aus dem Plinius habe ich erwiesen, daß Nero ein Presbyte war. Da er nun durch seinen Smaragd nach entfernten Gegenständen blickte (Herr Lippert sagt, nach den Zuschauern des Spektakels; Plinius, nach dem Spektakel selbst), so geschah es nicht, um den Fehler seiner Augen dadurch zu verbessern, sondern bloß, um sie weniger anzustrengen, um sie, während der Anstrengung selbst, durch das angenehme Grün des Steines zu stärken. Die Fläche desselben brauchte nicht convex zu sein; denn er wollte nicht nahe Gegenstände so dadurch sehen, als ob die Strahlen derselben von entfernten kämen; und concav durfte sie nicht sein, denn sonst wären ihm die entfernten Gegenstände, nach welchen er damit sahe, eben so undeutlich geworden, als ihm die nahen für das bloße Auge waren. Sondern sie mußte platt sein, diese Fläche, und die Strahlen nach eben der Richtung durchlassen, nach welcher sie einfielen. Als ein platter durchsichtiger Körper aber hatte der Smaragd des Nero mit den Brillengläsern Nichts weiter gemein, als in so fern man auch die bloßen Conservativgläser Brillengläser nennen will, ob sie schon zur Schärfung des Gesichts Nichts beitragen, von welcher gleichwohl die Rede ist. Ich finde, daß selbst Baccius, den Hr. Lippert anführt, den Plinius nicht anders verstanden hat. Smaragdus, schreibt er, Neronis quoque gemma appellatur, quem gladiatorum pugnos Smaragdo, tanquam speculo, spectasse ajunt: et mea quidem

[1] Baccius de Gemm. natura, p. 49.

sententia, ut ejus aspectu oculorum recrearet aciem, qua ratione nos quoque crystallo, vitrisque viridibus, cum fructu utimur. [Smaragd wird auch der Edelstein des Nero genannt, durch welchen er, wie man sagt, den Kämpfen der Gladiatoren wie in einem Spiegel zugesehen habe, und zwar, wie ich glaube, um durch seinen Anblick die Schärfe seiner Augen zu stärken, aus welchem Grund auch wir uns des Krystalls und grüner Gläser mit Nutzen bedienen.] Herr Lippert dürfte also den Baccius für seine Meinung eben so wenig anführen, als er ihn für das Factum selbst hätte anführen sollen. Nur hätte Baccius auch die Worte tanquam speculo [wie in einem Spiegel] weglassen müssen. Sie streiten mit dem Durchsehen schlechterdings; und auch Plinius, wie ich schon angemerkt, sagt nicht, daß der Gebrauch, den Nero von seinem Smaragde gemacht, der nämliche gewesen, den man von dergleichen Steinen zu Spiegeln zu machen gepflegt. Er erwähnet dieses doppelten Gebrauchs nur gleich auf einander; aber Einen durch den andern zu erklären, hat ihm unmöglich einkommen können. Wenn Baccius erkannte, daß Nero durch seinen Smaragd gesehen, so hätte er nicht sagen müssen, daß dieses tanquam speculo [wie in einem Spiegel] geschehen. Wollte er aber annehmen, daß Nero sich seines Smaragds tanquam speculo bedient habe, so mußte Jenes wegfallen; denn er hatte sich den Stein, entweder als völlig undurchsichtig, oder wenigstens als auf der hintern Seite geblendet zu denken.

2. Es würde wenig daran gelegen sein, ob die Alten ihre dioptrischen Kenntnisse zugleich mit der Optik oder besonders, ob unter diesem oder unter einem andern Namen, gelehrt hätten, wenn man ihnen nur überhaupt dergleichen einräumen könnte. Und doch ist Herr Lippert auch darin falsch berichtet, daß sie eine eigene Wissenschaft unter dem Namen der Anaklastik gehabt. Wenn ich nicht irre, so ist dieser Name noch neuer als selbst der Name Dioptrik: wenigstens ist gewiß, daß noch zu den Zeiten des Proclus im fünften Jahrhunderte n. Ch. Geb. keine eigene Wissenschaft weder unter diesem, noch unter jenem Namen bekannt war. Die Alten wußten zwar, daß die Strahlen, wenn sie durch Mittel von verschiedner Dichte gehen, eine ἀνακλασιν [Brechung] leiden: aber nach welchen Gesetzen diese Brechung geschehe, davon wußten sie schlechterdings Nichts. Sie erklärten aus dieser Brechung überhaupt so ungefähr einige wenige Erscheinungen der durch verschiedene natürliche Mittel gehenden Strahlen; aber mit dem künstlichen Mittel des Glases hatten sie keine Versuche angestellt, und es blieb ein tiefes

Geheimniß für sie, wie sich durch die verschiedne Fläche dieses künstlichen Mittels die Brechung in unsere Gewalt bringen lasse.

3. Doch Herr Lippert giebt die theoretischen Kenntnisse der Alten hiervon endlich selbst auf, und meint nur, daß sie Vergrößerungsgläser könnten gehabt haben, auch ohne daß solche nach den Regeln der Dioptrik verfertiget worden. Das ist wahr; bediente man sich doch in den neuern Zeiten der Brillen schon an die dreihundert Jahre, ehe man eigentlich erklären konnte, wie sie der Undeutlichkeit abhelfen[1]. Aber die bloße Möglichkeit beweiset Nichts; auch selbst die Leichtigkeit, mit der diese Möglichkeit alle Augenblicke wirklich werden können, beweiset Nichts. Die leichtesten Entdeckungen müssen nicht eben die frühesten gewesen sein. Im Grunde mochte diese Leichtigkeit auch wohl so groß nicht sein, als sie Hr. Lippert macht. Die Steine, welche die Alten am Häufigsten schnitten, waren wenig oder gar nicht durchsichtig; und wenn auch der reinste Krystall von Ungefähr linsenförmig geschliffen gewesen wäre, so war darum doch noch lange nicht das Vergrößerungsglas entdeckt. Denn ein von Ungefähr linsenförmig geschliffener Krystall wird auch nur ungefähr linsenförmig sein, und also die Figur des unterliegenden kleinen Körpers zwar vergrößern, aber auch verfälschen. Was konnte Der, der die Vergrößerung bemerkte, also für besondern Nutzen daraus hoffen, wenn er noch von der Vermuthung so weit entfernt war, daß die Verfälschung aus der mindern Genauigkeit der sphärischen Fläche entstehe, und durch Berichtigung dieser jener abzuhelfen sei?

4. Endlich, wozu denn überhaupt dieser von Ungefähr linsenförmig geschliffener Krystall? Weiß man denn nicht, daß die Alten dem Vergrößerungsglase noch näher waren, als ein solcher Krystall sie bringen konnte, und es dennoch nicht hatten? — Folgende Stelle in Smiths Optik hat mich daher ein wenig befremdet[2]. „Da die Alten die Wirkungen der Kugeln, zu brennen, gekannt haben, so ist zu verwundern, daß wir bei ihnen gar keine Spur finden, daß sie Etwas von derselben Vergrößerung gewußt. Sollten sie wohl niemals durch eine Kugel gesehen haben? Herr de la Hire erklärt Dieses. Die Brennweite einer gläsern Kugel ist der vierte Theil des Durchmessers, von der nächsten Fläche gerechnet. Hätten die Alten eine solche Kugel von 6 Zoll gehabt, und größer dürfen wir es nicht annehmen, so müßte

---

[1] S. Kästners Lehrbegriff der Optik, S. 366.
[2] S. 381.

eine Sache, die sie deutlich hätten dadurch sehen sollen, 1 1/2 Zoll von ihr gestanden haben. Natürlicher Weise haben sie dadurch nach entfernten Sachen gesehen, die ihnen nur undeutlich erschienen sind. Weite Sachen deutlich zu sehen, erfordert entweder eine größere Kugel, als sich verfertigen läßt, oder Abschnitte von großen Kugeln, die wir jetzo mit Vortheil gebrauchen. Die Alten wußten vermuthlich nicht, das Glas zu schleifen, sie konnten es nur in Kugeln blasen." Ich glaube nicht, daß diese Erklärung des de la Hire sehr befriedigend sein könnte, falls auch schon die Sache, die sie erklären soll, ihre Richtigkeit hätte. Wenn die Alten durch ihre gläserne Kugel von 6 Zoll nach entfernten Gegenständen sahen, mußten sie nicht nähern vorbei sehen? und wie leicht konnte sich nicht ein Gegenstand gerade in der Entfernung finden, den die Brennweite der Kugel erfoderte? Wahrlich, es wäre ganz unbegreiflich, wenn eine solche Kugel niemals von Ungefähr so gelegen hätte, niemals von Ungefähr wäre so geführet und gehalten worden, daß das Auge einen Gegenstand durch sie von Ungefähr eben da erblickt hätte, wo sie ihn nach Maßgebung ihres Diameters vergrößern kann. Es wäre unbegreiflich, sage ich, aber gut, daß wir diese Unbegreiflichkeit nicht zu glauben nöthig haben. Denn die Voraussetzung selbst ist falsch, und es finden sich allerdings Spuren, daß die Alten die Wirkung der gläsern Kugel, zu vergrößern, eben so wohl gekannt haben als die, zu brennen. Was Spuren? Das ausdrückliche Zeugniß des Seneca[1]: Litterae quamvis minutae et obscurae, per vitream pilam aqua plenam majores clarioresque cernuntur [Buchstaben, wenn sie auch winzig und undeutlich sind, erscheinen, durch eine mit Wasser gefüllte Kugel gesehen, größer und deutlicher], Dieses, meine ich, ist ja wohl mehr als Spur, und es ist nur Schade, daß es Smithen sowohl als dem de la Hire unbekannt geblieben. Zwar hatte schon Petrarch ohne Zweifel in Rücksicht auf die Stelle des Seneca dieses Mittel, das Gesicht zu verstärken, den Alten zugestanden, doch glaube ich, ist unter den neuern Schriftstellern Manni der Erste, der in seinem Traktate von Erfindung der Brillen, welcher erst 1738 herauskam, als de la Hire und Smith schon geschrieben hatten, sich ausdrücklich darauf bezogen. Aber Manni war wohl Der nicht, der uns zugleich erklären konnte, wie es gekommen, daß ungeachtet dieser Vergrößerungskugel, von welcher bis zu dem eigentlichen Vergrößerungsglase nur so ein kleiner Schritt zu sein scheinet,

---

[1] Natural. quaest. lib. I. cap. 6.

die Alten dennoch diesen kleinen Schritt nicht gethan. Daß sie das Glas nicht zu schleifen verstanden, möchte ich mit de la Hire nicht gern annehmen. Ich weiß wohl, er meinet nicht das Schleifen überhaupt, sondern das Schleifen in Schalen von gewissen Zirkelbögen. Wenn ihnen Das aber auch unbekannt gewesen wäre, wie hätten sie nicht darauf fallen können, das Glas in dergleichen Schalen sofort zu gießen, und es hernach aus freier Hand vollends fein zu schleifen? Ganz gewiß würden sie darauf gefallen sein, wenn sie nur im Geringsten vermuthet hätten, daß die Sache überhaupt auf die sphärische Fläche ankomme. Und hier, meine ich, zeiget sich der Aufschluß des ganzen Räthsels. Es währte nur darum noch so viele Jahrhunderte, ehe man von der mit Wasser gefüllten gläsernen Vergrößerungskugel auf die Vergrößerungsgläser überhaupt kam, weil man die Ursache der Vergrößerung nicht in der sphärischen Fläche des Glases, sondern in dem Wasser glaubte. Daß Dieses der allgemein angenommene Gedanke der Alten gewesen, ist gewiß, und selbst die Worte, die vor der angeführten Stelle des Seneca unmittelbar vorhergehen, bezeugen es: Omnia per aquam videntibus longe esse majora [daß alle Dinge denen, die sie durch Wasser betrachten, weit größer erscheinen]. Auch darf man gar nicht meinen, daß sie, besonders in diesem Falle, die Ursache der Vergrößerung dem Wasser zuschrieben, in so fern es in der hohlen sphärischen Kugel gleichfalls in eine sphärische Fläche zusammengehalten wird. Nein, an die sphärische Fläche dachten sie ganz und gar nicht; sie dachten einzig an eine gewisse Schlüpfrigkeit des Wassers, vermöge welcher die ungewissen Blicke so abgleiteten, so — was weiß ich, wie und was? Mit Einem Worte: diese Schlüpfrigkeit war nicht viel Anders als eine qualitas occulta [verborgene Eigenschaft], durch die sie die ganze Erscheinung mit Eins erklärten. — Und so dünkt mich, ist es fast immer gegangen, wo wir die Alten in der Nähe einer Wahrheit oder Erfindung halten sehen, die wir ihnen gleichwohl absprechen müssen. Sie thaten den letzten Schritt zum Ziele nicht darum nicht, weil der letzte Schritt der schwerste ist, oder weil es eine unmittelbare Einrichtung der Vorsicht ist, daß sich gewisse Einsichten nicht eher als zu gewissen Zeiten entwickeln sollen; sondern sie thaten ihn darum nicht, weil sie, so zu reden, mit dem Rücken gegen das Ziel standen, und irgend ein Vorurtheil sie verleitete, nach diesem Ziele auf einer ganzen falschen Seite zu sehen. Der Tag brach für sie an, aber sie suchten die aufgehende Sonne im Abend.

5. War sie nun einmal da, die gläserne Kugel des

Seneca, durch welche man noch so kleine und unleserliche Buchstaben deutlicher und größer erblickte; warum hätte man sich ihrer nicht auch bei andern wegen ihrer Kleinheit schwer zu unterscheidenden Gegenständen bedienen können? — Du Cange theilte dem Menage eine Stelle aus einem noch ungedruckten Gedichte des Procoprodomus mit, welcher um das Jahr 1150 lebte, wo es von den Aerzten des Kaisers Emanuel Comnenus heißt:

Ερχονται, βλεπουσιν ευϑυς, κρατουσι τον σφυγμον του·
Θωρουσι και τα σκυβαλα μετα του ὑελιου —

„sie kommen, betrachten ihn starr, fühlen ihm an den Puls und beschauen die Auswürfe mit dem Glase." Menage war Anfangs nicht ungeneigt, unter diesem Glase eine Brille oder sonst ein Vergrößerungsglas zu verstehen; endlich aber hielt er es für wahrscheinlicher, daß bloß ein Glas darunter verstanden werde, welches über das Gefäß, worin die Auswürfe waren, gelegt wurde, um den übeln Geruch abzuhalten. Molineux und Smith stimmen dieser Auslegung bei, und Letzterer mit dem Zusatze, daß sonach die Stelle auch wohl nur bloß von der Besichtigung des Harnes zu erklären sei. Ja Manni selbst sagt[1]: „Dieß ist in der That auch der wahre Verstand, wie man eben diese Gewohnheit noch heutiges Tages an einigen Orten findet; oder man müßte das Glas für eine Art von lente erklären, wiewohl ich zweifle, daß die Alten dergleichen Gläser gehabt haben." Aber wenn Manni hieran auch mehr als gezweifelt hätte; wenn er völlig überzeugt gewesen wäre, daß die Alten dergleichen Gläser schlechterdings nicht gehabt, folgte denn deswegen nothwendig Jenes? Die Alten hatten keine linsenförmig geschliffenen Vergrößerungsgläser, folglich war das Glas, wodurch die alten Aerzte die Excremente ihrer Kranken betrachteten, „mehr die Nase zu schützen, als den Augen zu helfen?" Ein Arzt, dächte ich, sollte so ekel nicht sein, und wenn er aus der genauern Betrachtung des Kothes Etwas lernen kann, sich lieber die Nase zuhalten, als den Koth weniger genau betrachten wollen. Das *μετα του ὑελιου* [mit dem Glase] sagt also wohl Etwas mehr; und warum könnte denn auch nicht eben die gläserne Kugel des Seneca darunter verstanden werden, die Manni selbst so wohl kannte? Es befremdet mich, daß Manni auf diesen so natürlichen Gedanken nicht fiel. Aber er würde ohne Zweifel darauf gefallen sein, wenn

---

[1] Nach der deutschen Uebersetzung, in dem 7ten Theile des Allgemeinen Magazins, S. 9.

er gewußt oder sich eben erinnert hätte, daß es den alten Aerzten gewöhnlich gewesen, sich einer vollkommen ähnlich gläsernen Kugel zu einer verwandten Absicht zu bedienen. Invenio Medicos, sagt Plinius[1], quae sunt urenda corporum, non aliter utilius id fieri putare, quam crystallina pila adversis posita solis radiis. [Ich finde bei den Aerzten, daß sie, was am Körper zu brennen ist, nicht besser brennen zu können glauben als mit einer Krystallkugel, auf welche man von der entgegengesetzten Seite die Sonnenstrahlen fallen läßt.] Hier ist dem Plinius diese Kugel von Krystall; an einem anderen Orte ist es ebenfalls eine gläserne mit Wasser gefüllte Kugel[2]. Sie sei aber von Krystall oder von Glas, mit oder ohne Wasser gewesen, genug, daß die nämliche durchsichtige Kugel, welche brennet, nothwendig auch vergrößern muß; und daß es schwer zu begreifen ist, wie man sich ihrer lange zu der Einen Absicht bedienen kann, ohne die andere gewahr zu werden. — Ein Umstand nur dürfte hierbei auffallen. Dieser nämlich: wenn die Kugel, womit die Aerzte brannten, durch die sie folglich auch die Dinge vergrößert erblicken mußten, nicht von Glas, nicht hohl, nicht mit Wasser gefüllt, sondern durch und durch Krystall war: so müßte ja wohl das falsche, die Alten nach meiner Meinung von Entdeckung der eigentlichen Vergrößerungsgläser entfernende Raisonnement, als liege der Grund der Vergrößerung in den Bestandtheilen des Wassers, wegfallen; und was hinderte die Alten sodann, die Wahrheit, die ihnen unmöglich näher liegen konnte, zu ergreifen? Hierauf könnte man antworten: das Zeugniß des Plinius ist später, als das Zeugniß des Seneca; zu den Zeiten des Seneca brannte und vergrößerte man nur noch durch gläserne mit Wasser gefüllte Kugeln; zu den Zeiten des Plinius wußte man, daß sich Beides auch durch dichte krystallene Kugeln thun lasse; und Das war eben der Schritt, welchen die Kenntniß der Alten in diesem Zeitraume gethan hatte. Oder man könnte eben Das antworten, was Salmasius[3] bei Gelegenheit einer andern Stelle des Plinius sagt: Vitrum pro crystallo accepit Plinius; το κρυσταλλοφανες ἀντι της κρυσταλλου. [Plinius nahm Glas für Krystall; das Krystallscheinende für den Krystall

---

[1] Libr. XXXVII. Sect. 10.

[2] Libr. XXXVI. sect. 67. Addita aqua vitreae pilae sole adverso in tantum excandescunt, ut vestes exurant. [Mit Wasser gefüllte Glaskugeln werden durch die gegenüber stehende Sonne so heiß, daß sie die Kleider anzünden.]

[3] Ad Solinum p. 1092. Edit. Paris.

selbst.] Die Kugel, von der er gelesen hatte, daß sie die Aerzte zum Brennen brauchten, war von Krystallglase und nicht von wirklichem Krystalle; es war die nämliche Kugel, die er an der andern Stelle beschreibt; also die nämliche Kugel, mit der Seneca vergrößerte. Auch ist es überhaupt den Schriftstellern damaliger Zeit gewöhnlich, alle Körper in candido translucentes [im Hellen durchsichtig], es mochten Produkte der Natur oder der Kunst sein, das reine Glas sowohl als die edlern farblosen Steine crystalla [Krystalle] zu nennen. Doch wozu nur so halb befriedigende Antworten? Die volle Antwort, dünkt mich, ist diese, es sei die Brennkugel des Plinius immer von wirklichem Krystall gewesen; wer sagt uns denn, daß sie dichte durch Krystall gewesen? Krystall läßt sich hohl drehen, und die Alten haben es hohl zu drehen verstanden. Was hinderte also, daß die wirklich krystallene Kugel, durch welche die Alten brannten und vergrößerten, nicht auch mit Wasser gefüllt gewesen? Nichts hinderte; vielmehr fand sich die nämliche Ursache, warum sie die Kugel von Glas mit Wasser füllen zu müssen glaubten, vollkommen auch bei der Kugel von Krystall. Sie füllten die Kugel von Glas mit Wasser, weil sie sich einbildeten, daß ohne die dazu kommende Kühlung des Wassers das Glas die erforderliche Erhitzung durch die Sonnenstrahlen nicht aushalten könne; daß es ohne Wasser springen müßte. Das sagt Plinius selbst ausdrücklich: Est autem caloris impatiens (vitrum) ni praecedat frigidus liquor: cum addita aqua vitreae pilae sole adverso in tantum excandescant, ut vestes exurant. [Die Hitze verträgt es (das Glas) indessen nicht, wenn man nicht vorher eine kalte Flüssigkeit eingegossen hat, während doch mit Wasser gefüllte Glaskugeln durch die gegenüberstehende Sonne so heiß werden, daß sie Kleider anzünden.] Nun aber glaubten sie auch von dem wirklichen Krystalle, daß es die Hitze eben so wenig vertragen könne, und mußten es vermöge der seltsamen Meinung, die sie von der Entstehung des Krystalles hatten, um so vielmehr glauben[1]. Folglich konnte gleiche Besorgniß nicht wohl anders als gleiche Vorsicht veranlassen: füllten sie die gläserne Brennkugel mit Wasser, so mußten sie auch die krystallene damit füllen.

6. Und nun, dem Hrn. Lippert wieder näher zu treten, was ist es, was er eigentlich mit seiner Muthmaßung, die

[1] Plinius lib. XXXVII. sect. 9. Crystallum glaciem esse certum est — ideo caloris impatiens non nisi frigido potui addicitur. [Daß der Krystall aus Eis besteht, ist gewiß — deshalb verträgt er auch die Wärme nicht und wird nur zu kaltem Getränke bestimmt.]

Brillen und Vergrößerungsgläser der Alten betreffend, will? Warum trägt er sie vor? warum trägt er sie eben hier vor? Er trägt sie vor, ohne Zweifel, weil er sie für neu hielt, wenigstens den Grund für neu hielt, den er von den durchsichtigen bauchigt geschliffenen Steinen für sie hernahm. Aber warum hier? hier, wo die Rede von den so bewundernswürdig kleinen Werken der alten Steinschneider war? Glaubt Herr Lippert wirklich, daß dergleichen Werke durch ein Vergrößerungsglas leichter und besser zu machen sind als mit bloßem Auge? Ich habe mir das Gegentheil sagen lassen, und außerordentliche Künstler im Kleinen, deren ich mehr als Einen kenne, haben mich alle versichert, daß ihnen ein Vergrößerungsglas bei der Arbeit schlechterdings zu Nichts dienen könne, da es Stein und Instrument und Hand, Alles gleich sehr vergrößere. Es ist wahr, sie können durch das Vergrößerungsglas erkennen, wie viel ihrer Arbeit an der Vollendung noch fehlen würde, wenn sie bestimmt wäre, dadurch betrachtet zu werden. Aber da es lächerlich wäre, nur deswegen kleine Kunstwerke zu machen, um das Vergnügen zu haben, sie durch das Glas vergrößert zu sehen, so sind alle Mängel, die man nur durch das Glas erblickt, keine Mängel, und der Künstler braucht nur denen abzuhelfen, die ein gesundes unbewaffnetes Auge zu unterscheiden vermag. Aber auch hierbei muß er die größere Schärfe seines Gesichts, so zu reden, in der Hand haben; er muß mehr fühlen, was er thut, als daß er sehen könnte, wie er es thut. Wenn also auch schon die alten Steinschneider, es sei die gläserne Vergrößerungskugel des Seneca, oder einen durchsichtigen sphärisch geschliffenen Stein zu brauchen gewußt hätten, wozu hätten sie ihn eben brauchen müssen? Und nur daher begreif ich, wie jene gläserne Vergrößerungskugel zu den Zeiten des Plinius bekannt sein konnte, ohne daß er ihrer jemals, bei so vielfältiger Erwähnung mikrotechnischer Werke, gedenket; da er im Gegentheil verschiedne Mittel, deren sich besonders die Steinschneider bedienten, die natürliche Schärfe ihres Gesichts zu erhalten und zu stärken sorgfältig anmerkt[1]. Andere alte Schriftsteller gedenken noch andrer solcher Mittel, die man alle itziger Zeit, da der Gebrauch der Vergrößerungsgläser so allgemein geworden, ohnstreitig zu sehr vernachlässiget, so daß die Frage, ob der Sinn des Gesichts bei den Alten oder bei den Neuern der schärfere? eine Unterscheidung erfodert. Wir sehen mehr als die Alten; und doch dürften vielleicht unsere Augen schlechter sein als die Augen

[1] Lib. XX. sect. 51. et lib. XXXVII. sect. 16.

der Alten; die Alten sahen weniger wie wir, aber ihre Augen, überhaupt zu reden, möchten leicht schärfer gewesen sein als unsere. — Ich fürchte, daß die ganze Vergleichung der Alten und Neuern hierauf hinauslaufen dürfte.

Sechsundvierzigster Brief.

Ich habe mich bei der ersten Klotzischen Anmerkung über das Mechanische der Steinschneiderkunst etwas lange verweilet. Bei der zweiten werde ich um so viel kürzer sein können. Sie lautet so[1]:

„Die natürlichen Adern und Flecken eines Steines dienten den Alten bei erhaben geschnittenen Werken oft zur Erreichung ihres Endzwecks, die jedem Dinge eigenen Farben zu geben und die schönste Malerei zuwege zu bringen. Sie wußten hierdurch ihren Werken eine Lebhaftigkeit zu geben, die sich der Natur näherte, und machten dem Maler seinen Vorzug zweifelhaft. Die Farben sind so gebraucht, daß die Farbe, welche zu einer Sache angewandt worden, sich nicht auf eine andere zugleich mit erstreckt und alle Unordnung ist vermieden.“

Welch schielendes Wortgepränge! welche abgeschmackte Uebertreibung von der etwanigen Wirkung eines glücklichen Zufalls oder einer ängstlichen Tändelei! Also war es bei erhaben geschnittenen Werken der Endzweck der Alten, „jedem Dinge die ihm eigene Farbe zu geben?“ Der Endzweck! kann man sich ungereimter ausdrücken? Und diesen Endzweck halfen ihnen die natürlichen Adern und Flecken des Steines erreichen? und so erreichen, daß die schönste Malerei daraus entstand? Die s c h ö n s t e Malerei! Eine Malerei, die dem Maler seinen Vorzug zweifelhaft macht! Kann man kindischer hyperbolisieren? Gerade so würde ein spielendes Mädchen, das Kupferstiche ausschneidet und sie mit bunten seidenen Fleckchen ausleget, dem Maler seinen Vorzug zweifelhaft machen.

Was kann ich mehr von der ganzen Anmerkung sagen, als was bereits ein Gelehrter davon gesagt hat, welcher gleichfalls sein freimüthiges Urtheil über die Schrift des Herrn Klotz fällen wollen, ohne sich vor dem Kothe zu fürchten, den Lotterbuben dafür auf ihn werfen würden? „Ich habe“, sagt Herr Raspe[2], „viele geschnittene Steine dieser

[1] S. 53.

[2] Anmerkungen 2c. S. 31. (Cassel 1768, in 12.)

Art gesehen. Sie kommen mir vor als die Akrosticha und Chronodisticha in der Poesie. Viel Zwang und etwas Farbe ist gemeiniglich ihr ganzes Verdienst." Auch Herr Lippert erkennet diesen Zwang fast an allen so malerisch geschnittenen Steinen, die er seiner Daktyliothek demohngeachtet einverleiben wollen. Wozu also in einem Büchelchen so viel Aufhebens davon, das die Gemmen hauptsächlich zu Bildung des Kunstauges und des Geschmackes empfiehlt? Hier würde vielmehr gerade der Ort gewesen sein, die Liebhaber vor dergleichen Afterwerken der Kunst zu warnen.

Setzten Sie noch hinzu, daß die besten unter diesen Afterwerken der Kunst, diejenigen, meine ich, welche die richtigste, ungezwungenste Zeichnung und Anordnung zeigen, vielleicht Betrug sind; ich will sagen, daß sie nicht aus Einem Steine bestehen, dessen Streife von verschiedener Farbe man so kunstreich genutzet, sondern daß es verschiedene Steine sind, die man so unmerklich auf einander zu setzen verstanden. Sardonyches, sagt Plinius[1], e ternis glutinantur gemmis, ita ut deprehendi ars non possit; aliunde nigro, aliunde candido, aliunde minio, sumptis omnibus in suo genere probatissimis. [Die Sardonyxe werden aus drei Edelsteinen so zusammengekittet, daß man die Kunst nicht wahrnehmen kann, indem man von dem Einen das Schwarze, von dem andern das Weiße und wieder von einem andern die Mennigfarbe und stets von dem vorzüglichsten seiner Art nimmt.]

Schlimm! und Betrug bleibt Betrug, er mag noch so fein sein. — Aber doch ist auch so viel wahr, daß es einem Künstler weit anständiger ist, den Stoff, in den er arbeitet, seinen Gedanken, als seine Gedanken dem Stoffe zu unterwerfen.

Siebenundvierzigster Brief.

Es versteht sich, daß ich unter den Tadel meines vorigen Briefes nicht die eigentlichen Cameen mit begreife.

Sie werden mich fragen: was ich eigentliche Cameen nenne? Solche erhaben geschnittene Steine, die allein diesen Namen führen sollten. Ich weiß wohl, daß man itzt einen jeden erhaben geschnittenen Stein einen Camee nennet. Ich weiß aber auch, daß Dieses weder immer geschehen, noch itzt von uns geschehen müßte, wenn wir genuin und bestimmt sprechen wollten.

---

[1] Libr. XXXVII. sect. 75.

Eigentlich heißt ein Camee nur ein solcher erhaben geschnittener Stein, welcher zwei Schichten von verschiedener Farbe hat, deren Eine die erhabene Figur geworden und die andere der Grund derselben geblieben. Dieses bekräftiget für mich Boot[1]: Dum crusta unius coloris scalpitur, ac al-

---

[1] Libr. II. cap. 84. p. 234. Edit. Adr. Tollii. Ich citiere hier den Boot, weil sein Werk mit den Anmerkungen und Zusätzen des Tollius und Laet ohnstreitig das vollständigste und gewöhnlichste Handbuch in dieser Art von Kenntnissen ist. Denn sonst hätte ich eben so wohl andere, als z. E. den Cäsalpinus, citieren können, welcher libr. II. de Metallicis cap. 36. das Nämliche fast mit den nämlichen Worten, sagt: scalpunt gemmarii has (Onychas) vario modo. Si enim crusta alba alteri nigrae superposita sit, aut secundum alios colores, ut rubens, albae aut nigrae, aut e converso, scalpunt in superiori imaginem, ut inferior veluti stratum sit, has vulgo Cameos vocant. [Die Juweliere schneiden diese (die Onyxe) auf verschiedene Art. Liegt nämlich eine weiße Schicht über einer andern schwarzen oder gemäß den andern Farben z. E. eine rothe über einer weißen oder schwarzen, oder umgekehrt, so schneiden sie das Bild in die oben liegende, so daß die untere gleichsam eine Unterlage bildet; und diese nennen sie gemeiniglich Cameen.] Es ist bekannt, daß Cäsalpinus einige Jahre früher als Boot schrieb; und aus solchen gleichlautenden Stellen hat daher Caylus den Boot zum Plagiarius des Cäsalpinus zu machen, kein Bedenken getragen. „Dieser Schriftsteller", schreibt Caylus (in seiner Abhandlung vom Obsidianischen Steine S. 31 deut. Ueb.), „hat oft ganze Stücke aus dem Texte des Cäsalpinus abgeschrieben, indem er nur einige Ausdrücke daran verändert oder hinzugesetzt. Er ist nicht zu entschuldigen, daß er hiervon gar Nichts gedenkt und den Cäsalpinus unter der Zahl der Schriftsteller, deren er sich bei Verfertigung seines Werks bediente, nicht einmal genennt hat." Diese Anklage ist hart; aber Boot hat ein Verzeichniß so vieler andern Schriftsteller, die er gebraucht, seinem Werke vorgesetzt; warum sollte er nun eben den Cäsalpinus ausgelassen haben, wenn er ihn wirklich gebraucht hätte? Er hätte ihn doch wahrhaftig nicht mehr gebraucht als irgend einen Andern. Folglich kann es gar wohl sein, daß Boot mit seinem Buche, das 1609 zuerst gedruckt ward, längst fertig war, als das Buch des Cäsalpinus zu Rom herauskam, oder in Deutschland durch den Nürenberger Nachdruck von 1602 bekannter ward. Ich wüßte auch wirklich nicht, was Boot nur aus dem Cäsalpinus hätte nehmen können; was er nicht eben so gut schon in ältern Schriftstellern hätte finden können. Wo er daher mit dem Cäsalpinus, mehr als von Ungefähr geschehen könnte, zusammen zu treffen scheinet, dürfen sie Beide nur Eine Quelle gebraucht haben. Ja, ich wollte es wohl selbst auf mich nehmen, bei den mehresten Stellen, wo Caylus den Boot für den Ausschreiber des Cäsalpinus halten können, diese Beiden gemeinschaftliche Quelle nachzuweisen.

terius coloris pro strato relinquitur, tum gemmarii Camehujam vel Cameum vocant, sive Onyx, sive Sardonyx sit. [So lange nur die Schicht einer einzigen Farbe geschnitten und die der andern Farbe als Unterlage gelassen wird, nennen ihn die Juweliere Camehuja oder Camee, mag er ein Onyx oder ein Sardonyx sein.] Es ist gleichviel, welche von den Schichten der Künstler zu der Figur nimmt, ob die lichtere oder die dunklere; aber freilich, wenn ihm die Wahl frei stehet, wird er lieber die dazu nehmen, deren Farbe für die Figur die natürlichste oder schicklichste ist; wenn er einen Mohrenkopf z. E. auf einen Onyx schneiden soll, der eine gleich hohe weiße und schwarze Schichte hat, so wäre es wohl sehr ungereimt, wenn er die weiße zum Kopfe und die schwarze zum Grunde nehmen wollte. Hier muß er der Farbe nachgehen, weil er ihr nachgehen kann, ohne seiner Kunst den geringsten Zwang anzuthun, und von diesem Malerischen des Steinschneiders, sehen Sie wohl, habe ich nicht reden wollen.

Uebrigens kann es jedoch bei dem itzigen Sprachgebrauche nur bleiben und es mag immerhin ein jeder erhaben geschnittener Stein ein Camee heißen, obschon die von Einer Farbe so nicht heißen sollten. Aber das Wort Camee selbst? — Ich bekenne Ihnen meine Schwäche: mir ist es selten genug, daß ich ein Ding kenne und weiß, wie dieses Ding heißt; ich möchte sehr oft auch gern wissen, warum dieses Ding so und nicht anders heißt. Kurz, ich bin Einer von den entschlossensten Wortgrüblern; und so lächerlich als vielen das etymologische Studium vorkömmt, so geringfügig mir es selbst, mit dem Studio der Dinge verglichen, erscheinet, so erpicht bin ich gleichwohl darauf. Der Geist ist dabei in einer so faulen Thätigkeit; er ist so geschäftig und zugleich so ruhig, daß ich mir für eine gemächliche Neugierde keine wollüstigere Arbeit denken kann. Man schmeichelt sich mit dem Suchen, ohne an den Werth des Dinges zu denken, das man sucht; man freuet sich über das Finden, ohne sich darüber zu ärgern, daß es ein Nichts ist, was man nun endlich nach vieler Mühe gefunden hat.

Aber jede Freude theilt sich auch gern mit: und so müssen Sie sich schon das Wort Camee von mir erklären lassen.

Wir neuern Deutsche haben Camee ohnstreitig geradezu von dem italienischen Cameo entlehnt. Meine Untersuchung muß also auf dieses oder auf das ihm entsprechende französische Camayeu gehen. Nun lassen Sie uns vors Erste den Menage[1] unter Camayeu nachschlagen und die daselbst ge-

[1] Dict. Etym. de la Langue Fr.

sammelten Ableitungen erwägen. Gaffarel und Huet machen es ursprünglich zu einem hebräischen, Menage selbst aber zu einem griechischen Worte.

Gaffarel sagt, Camayeux hießen in Frankreich figurierte Achate, und weil man wäßrichte oder gewässerte Achate habe, welche vollkommen wie Wasser aussähen[1], so hätten die Juden, die seit langer Zeit in Frankreich gewohnet und in deren Händen der Steinhandel größtentheils gewesen, das Wort vielleicht von dem hebräischen Chemaija gemacht, welches so viel heiße als himmlische Wasser, oder nach dem eignen Ausdrucke dieser Sprache, sehr schöne Wasser. — Aber was sind wäßrichte oder gewässerte Achate? Was sind Achate, die vollkommen wie Wasser aussehen? Sind Das Achate, die so klar sind als das reinste Wasser? Oder Achate, deren vielfarbige Flecken den Wellen des Wassers gleichen? Und waren die figurierten Steine denn nur solche Achate, solche seltene Achate? Gab es denn nicht eben so viele, nicht unendlich mehrere, die mit dem Wasser durchaus nichts Aehnliches hatten? Kaum daß ein so seichter Einfall eine ernstliche Widerlegung verdienet.

Gründlicher wäre noch der Einfall des Huet. Auch Huet leitete Camayeu aus dem Hebräischen her; aber von Kamia, welches Etwas bedeute, das man an den Hals hänget, um dem Gifte oder andern Schädlichkeiten zu widerstehen, mit einem Worte, ein Amulet. Denn, sagt er, man legte dergleichen Steinen, auf die von Natur irgend eine Figur geprägt ist, sehr große Tugenden bei[2]. Doch Huet hätte wissen sollen, daß Kamia nicht eigentlich ein hebräisches, sondern ein rabbinisches Wort ist, das ist, ein solches, welches die Juden selbst aus einer fremden Sprache entlehnet haben. Und so fragt sich, aus welcher? und was bedeutet dieses Wort in der Sprache, aus der sie es entlehnt haben?

Menage würde uns desfalls zu dem Griechischen verwiesen haben. Denn er sagt Camayeu komme her von χαμαι tief, weil sie tief gegraben worden[3]. Aber wie? es sind

---

[1] A cause qu'on voit des Achates ondées, représentant parfaitement de l'eau. [Weil man wellenförmige Achate sieht, welche das Wasser vollkommen vorstellen.]

[2] Parcequ'on attribuoit de grandes vertus à ces pierres, qui sont empreintes naturellement de quelques figures. [Weil man große Kräfte diesen Steinen zuschrieb, welche von Natur einige Figuren zeigen.]

[3] A cause du creux où ces pierres sont taillées. [Wegen der Tiefe, mit der diese Steine gegraben werden.]

ja gerade nicht die tief, sondern die erhaben geschnittenen Steine, die man vorzüglich Camayeux nennet.

Außer diesen Ableitungen ist mir weiter keine bekannt als die von καυμα, die Cerutus[1] (nach dem Camillus Leonardus glaub ich) angiebt. Καυμα heißt Brand; und daher sei Camae [Cameen] gemacht, weil diese Art Steine an sulphurischen und heißen Orten gefunden würden. Cerutus versteht die Onyxe darunter; aber woher beweiset er, daß die Onyxe nur an solchen Orten erzeuget würden? Und gesetzt, er bewiese es, wie hat man den Namen Camee in diesem Verstande gleichwohl nur den geschnittenen Onyxen beigelegt? Was hatten diese vor den ungeschnittenen Onyxen voraus, daß man sie allein nach ihrem Erzeugungsorte benennte?

Noch kahler werden Ihnen alle diese Grillen, gegen die wahre Abstammung gestellet, erscheinen. Ich will Ihnen sagen, wie ich auf diese gekommen bin. Die mineralogischen Schriftsteller des sechszehnten und siebzehnten Jahrhunderts haben mich darauf gebracht und Sie wissen von selbst, daß die Frühesten und Besten derselben fast lauter Deutsche waren. Bei ihnen fand ich nämlich das italienische Cameo, das französische Camayeu, das lateinische Camehuja, wie es Boot nennt[2], bald Gemohuidas, bald Gammenhü, bald Gemmahuja, auch wohl gar getrennet, als zwei Worte, Gemma huja geschrieben[3]. Was

---

[1] Mus. Calceolar. Sect. III. p. 212. Camae a nonnullis vocantur, sumpta denominatione a voce graeca καυμα, quod est idem quod incendium: dicunt namque in locis sulphureis et calidis inveniri. [Cameen werden sie von Einigen genannt, welche Benennung man vom griechischen Worte kauma, was so viel heißt als Brand, genommen hat. Sie sollen nämlich an schwefelhaltenden und warmen Orten gefunden werden.]

[2] Nicht, wie es die alten Römer genannt haben. Diese kannten das Wort Camehuja zuverläßig nicht; welches ich wider den Hrn. Cronstedt erinnere. S. dessen Versuch einer neuen Mineralogie, deut. Uebers. Seite 61.

[3] Gemohuidas schreibet es Erasmus Stella, dessen Interpretamentum gemmarum, das zu Nürnberg 1517 zuerst gedruckt worden, Brückmann 1736 wieder auflegen lassen. Parte III. cap. 5. Gemmas ad Ectypam eruditi dixere, quae ad imagines in eis scalpendas aptae sunt; harum quanquam multae numero sunt, Peantides tamen, quae et Gemohuidas nuncupatur, quo nomine praegnantes ac plenae significantur, sese principem offert, quod usu vulgatior est, dicitur mederi parturientibus et etiam parere. [Gemmen haben die der Schneidekunst Kundigen diejenigen genannt, welche zum Einschneiden von Bildern taugen, und obgleich dieselben sehr zahlreich sind, so ist doch der Peantides, welcher auch

ich daraus aber schließen mußte; ist klar, folglich sind die ersten Sylben von Camayeu oder Cameo, das lateinische Gemma; und die ganze Schwierigkeit ist nur noch, was die letzten Sylben in Camehuja oder Gemmahuja bedeuten sollen.

Aus den Worten des Stella, die ich in der Note angeführet, dürfte man fast auf die Vermuthung kommen, daß huja so viel als das Deutsche hoch, aufgeschwollen, trächtig, heißen solle. Doch wer würde sich einen solchen lateinisch-deutschen Hybrida, den Franzosen und Italiener von uns angenommen hätten, leicht einreden lassen? Und damit Sie auch nicht weiter lange herumrathen, so mache ich es kurz und sage Ihnen, daß huja so viel ist als onychia [onyxartig]; und Gemmahuja folglich Nichts mehr und Nichts weniger, als das zusammengezogene und verstümmelte Gemma onychia [onyxartige Edelsteine]. Aus Gemma onychia [onyxartiger Edelstein] ward Gemmahuja; aus Gemmahuja ward Camehuja; aus Camehuja ward Camayeu, so wie wiederum aus Gemmahuja, Gammenhü, Cameo, ja allem Ansehen nach auch das rabbinische Kamia.

Ich halte dafür, diese Ableitung ist an sich so einleuchtend, daß ich nicht nöthig habe, mich viel nach andern Beweisgründen umzusehen. Der vornehmste indeß würde dieser

---

Gemohuidas genannt wird, mit welchem Namen die trächtigen und vollen bezeichnet werden, der vorzüglichste, weil er durch den Gebrauch mehr verbreitet ist; auch soll er die Gebärenden heilen und selbst gebären.]

Gammenhü schreibt es Conrad Gesner: (de Figuris lapidum p. 98. Tiguri 1565.) Gemmarii vero seu scalptores gemmarum gemmas minus duras ad hoc diligunt: ut quas Germani vulgo a leni mollitie puto, Speckstein appellant, et Gammenhü. [Die Juweliere aber oder die Steinschneider ziehen dazu weniger harte Gemmen vor, welche die Deutschen gewöhnlich von ihrer Sanftheit und Weichheit, wie ich glaube Speckstein und Gammenhü nennen.]

Gemmahuia schreibt es Joh. Kentmann: Nomenclatura rerum fossilium p. 32.

[1] Gemma huja schreibt es Agricola: (beim Gesner l. c.) Lapis, quem, quia ejus color candidus, pinguior videtur esse, Germani ex lardo nominaverunt, (quidam vocant gemmam hujam) limes albus distinguit modo nigram, modo cineream materiam. Ejus pars potissimum candida latior, et Sarda nostris temporibus omnium maxime aptatur ad ectypas scalpturas. [Ein weißer Streifen des Steins, welchen die Deutschen nach dem Speck genannt haben, (Manche nennen ihn Gammenhü) weil seine weiße Farbe fett zu sein scheint, scheidet den bald schwarzen, bald aschfarbigen Stoff. Dessen hauptsächlich weißer Theil ist breiter, und der Sarder eignet sich in unserer Zeit am Meisten von allen zu erhabenen Schnitten.]

sein, daß vom Cäsalpinus an es durchgängig von allen mineralogischen Schriftstellern angenommen wird, daß der Camehuja oder Cameo nicht eine besondere Art Steines, sondern nur ein besonderer Name eines unter einem andern Namen bekannten Steines sei, nämlich des Onyx. Onyx oder Onickel oder Niccolo, sagen sie Alle, heißt dieser Stein, wenn er nur geschliffen oder so ist, wie er von Natur ist; Cameo aber heißt er alsdann, wenn er geschnitten ist, und zwar so geschnitten, daß Figur und Grund von verschiedener Farbe sind[1]. Ist nun aber jeder Cameo ein Onyx, bezeichnen beide Namen den nämlichen Stein; warum sollen die Namen selbst nicht auch ursprünglich die nämlichen Worte sein, wenn sie es so leicht und natürlich sein können, als ich gezeigt habe?

Vor dem Cäsalpinus wurde der Camehuja bald für diesen, bald für jenen Stein ausgegeben, auch wohl zu einem eigenen besonderen Steine gemacht. Würde Dieses aber wohl geschehen sein, wenn man sich um die Abstammung des Wortes bekümmert hätte? Und hieraus lernen Sie denn auch, mein Freund, ein wenig Achtung für meine liebe Etymologie überhaupt! Es ist nicht so gar ohne Grund, daß oft, wer das Wort nur recht versteht, die Sache schon mehr als halb kennet.

Zu einem besonderen Steine machte den Camehuja Kentmann[2]. Auch wohl vor Diesem Camillus Leonardus. Denn der Stein, den Leonardus Kamam nennt, kann wohl nichts Anderes als der Cameo, die gemma onychia [onyxartiger Edelstein] sein, wie aus den Kennzeichen, die er selbst angiebt, erhellet[3]. Aus dem Leonardus hat Boot diesen

---

[1] Caesalpinus de Metallicis lib. II. cap. 122. Hos omnes hodie Niccolos vocant, cum solum perpoliti sunt: exsculptos autem, ut substratum alterius coloris sit, Cameos. [Diese alle nennt man heutigen Tages Nickel, wenn sie nur geschliffen sind, Cameen aber, wenn sie so ausgeschnitten sind, daß sie eine Unterlage von andrer Farbe haben.]

[2] Nomencl. Rer. foss. l. c.

[3] Kamam seu Kakamam, est albus variis coloribus distinctus, et a Kaumate dicitur, quod incendium importat: reperitur in locis sulphureis, ac calidis; et frequentissime onixae (Onychi) admixtus. Ejus determinata virtus nulla est, sed virtutem ex sculpturis seu imaginibus, quae in ipso sculptae sunt, accipit. [Kamam oder Kakamam ist weiß, abwechselnd mit verschiedenen Farben und ist von Kauma benannt, das Brand bedeutet; er wird an schwefelhaltigen und warmen Oertern gefunden und ist sehr oft dem Onyx beigemischt. Er hat keinen bestimmten Werth, sondern erhält seinen Werth von den Schnitten oder Bildern, die in ihm eingeschnitten sind.] (De Lapid. lib. I. p. 89. Edit. Hamb.) Diese Stelle hatte ich im Sinne, als ich oben sagte, daß es wohl Leonardus sein möchte,

Kamam in sein Verzeichniß unbekannter Edelsteine übergetragen, und nun wissen Sie doch ungefähr, was Sie von dem Kamam, wie ihn Boot daselbst schreibt, denken müssen. Sie glauben kaum, wie sehr ich in diesem Verzeichnisse mit meiner Etymologie aufräumen könnte!

Hingegen zu irgend einem anderen Steine als dem Onyx machten den Gemmahuja Stella und Agricola. Und zwar Stella zur Päantis der Alten. Ich habe kurz vorher gesagt, zu welchem Irrthume die Worte des Stella, Peantides, quae et Gemohuidas nuncupatnr, quo nomine praegnantes ac plenae significantur [der Peantides, der auch Gemohuidas genannt wird, mit welchem Namen die trächtigen und vollen bezeichnet werden], wohl verführen könnten, nämlich in den letzten Sylben von Gemmahuja unser deutsches hoch zu finden. Aber hier kann ich Ihnen nun genauer sagen, was Stella eigentlich will. Er fand in seinem Plinius: Paeantides, quas quidam Gemonidas vocant, praegnantes fieri et parere dicuntur mederique parturientibus. [Die Päantiden, welche Einige Gemoniden nennen, sollen trächtig werden und gebären und die Gebärenden heilen.] Dieses Gemonidas fiel ihm auf, es hatte ihm mit dem Worte Gemmahuja so viel Aehnliches, daß er glaubte, beide könnten auch nur das nämliche Ding bezeichnen; er formte also sein Gemohuidas vollends darnach, und so ward der Gemmahuja zur Päantis, zu dem Steine, von welchem die Alten glaubten, daß er für Gebärerinnen heilsam sei, weil er selbst seines Gleichen gebäre. Aber Harduin versichert, daß er in allen seinen Handschriften des Plinius, anstatt Gemonidas, Gaeanidas gefunden; und nun denke man, wie viel auf eine so zweifelhafte Lesart zu bauen. Hätte Stella in seinem Plinius auch Gaeanidas gelesen, so wäre sicherlich der Gemmahuja nie zur Päantis geworden[1].

---

aus dem Cerutus die Etymologie von Cameo genommen. Wenigstens zeiget diese nämliche Etymologie, und die nämliche Angabe der Erzeugungsorte, daß der Cameo des Cerutus und der Kamam des Leonardus, nur ein und eben derselbe Stein sein können. Dazu kommen noch die übrigen Merkmale des Leonardus, daß der Kamam an dem Onyx öfters anwachse, und daß er seine ganze Kraft von den darauf geschnittenen Figuren erhalte, welches Alles den Cameo verräth.

[1] Indeß läßt sich freilich von Gaeanidas eben so wenig Rechenschaft geben als von Gemonidas, nur daß man aus jenem leichter abnehmen kann, daß Plinius ohne Zweifel ein von γενναω [gebären] oder von γυνη [Weib] abgeleitetes Wort dürfte geschrieben haben. Vielleicht γυναικιζοντας [weiberartig], welches sodann Marbodus

Auch mißbilligte schon Agricola diese Meinung gänzlich, der den Gemmahuja für den Speckstein ausgab[1]. Doch Das ist wider allen Augenschein; unter hundert alten geschnittenen Steinen, sowohl erhabnen als tiefen, wird man nicht Einen so thonichten finden. Denn wenn die thonichten Steine schon gut zu schneiden sind, so waren sie doch den Alten desto untauglicher zum Abdrucke, es wäre denn — Aber von dieser Vermuthung an einem anderen Orte.

Unter den Neuern kenne ich nur den Hrn. D. Vogel, von dem man sagen könnte, daß er mit dem Agricola den Gemmahuja zum Specksteine mache[2], wenn es nicht billiger wäre, von ihm anzunehmen, daß er nur zum Verständnisse derjenigen seiner Vorgänger, die es wirklich gethan, unter die verschiedenen Namen des Specksteins auch den Namen Gemmahuja setzen wollen.

Einem kleinen Einwurfe will ich noch zuvorkommen, den man mir gegen meine Auflösung des Camehuja in Gemma onychia [onyxartiger Edelstein] machen könnte. Man dürfte sagen: warum sollten die Alten mit zwei Worten ausgedrückt haben, was sie mit zwei Sylben sagen konnten? warum gemma onychia, da sie kürzer mit Onyx dazu kommen konnten? Darum, antworte ich, weil Onyx bei den Alten nicht allein der Name eines Edelsteines, sondern auch einer Marmorart war, ja sogar der Edelstein diesen seinen Namen von dem Marmor bekommen hatte[3]. Zum Unterschiede also, und wenn

---

ausgedrückt hätte, wenn er von der Päantis, oder wie er das Wort schreibet, Peanites, sagt:

Feminei sexus referens imitando labores.

[Stellend dar nachahmend die Mühn des Weibergeschlechtes.]

[1] (Apud Gesnerum l. c.) Lapidis, quem, quia e jus color candidus pinguior videtur esse, Germani ex lardo nominaverunt, (quidam vocant Gemmam hujam) limes albus distinguit modo nigram, modo cineream materiam. — Erasmus Stella Gemohuidas nominans, easdem veterum Paeantides non recte facit. [Der weiße Streifen des Steines, den die Deutschen von dem Speck benannten (Einige nennen ihn Gemma huja), weil dessen weiße Farbe fett zu sein scheint, scheidet bald eine schwarze, bald eine aschgraue Masse. — Erasmus Stella, der sie Gemohuiden nennt, macht sie fälschlich zu den Päantiden der Alten.]

[2] Pract. Mineralsystem S. 100.

[3] (Plinius Libr. XXXVII. sect. 24.) Exponenda est et Onychis ipsius natura, propter nominis societatem: hoc in gemmam transilit ex lapide Carmaniae. [Auch die Beschaffenheit des Onyx soll wegen der Verwandtschaft des Namens dargelegt werden: er geht aus einem Stein Carmaniens in einen Edelstein über.] An der andern Stelle, wo Plinius des Marmors dieses Namens gedenkt, (Lib.

ein großer Theil des Werths von diesem Unterschiede abhieng, mußte man ja wohl gemma onychia oder onychina [onyxartiger Edelstein] sagen.

Und nun noch ein Paar Anmerkungen, die ungefähr eben so wichtig sind als der ganze Praſt, mit dem ich diesen Brief vollgepfropfet habe.

Wenn ein Cameo oder Camayeu nur ein solcher erhaben geschnittener Stein geheißen hat und eigentlich heißen sollte, dessen Grundlage von einer anderen Farbe ist als die dar-

---

XXXVI. sect. 6.) stehet anstatt Carmania, welches eine Provinz in Persien war, Germania. Aber Salmasius hat schon angemerkt (ad Solinum p. 558), daß Dieses ein bloßer Schreibfehler sei, und Harduin hätte daher nur immer Carmania anstatt Germania dort in den Text nehmen sollen. Er hat diese Ehre wohl streitigern Lesarten erwiesen. Indeß giebt mir Das, was er daselbst in der Note hinzusetzt, Gelegenheit zu einer andern Anmerkung. Cave porro, schreibt Harduin, onychem hoc loco putes a Plinio pro gemma ea accipi, quam nostri vocant Cassidoine, ut plerisque visum. [Hüte dich ferner, zu glauben, daß Plinius an diesem Ort den Onyx für denjenigen Edelstein gehalten habe, den die Unsern Cassidoine nennen, wie es die Meisten geglaubt haben.] Ich frage, was ist Das für ein Wort, Cassidoine, und wie kömmt der Onyx dazu, von den Franzosen so genannt zu werden? Beim Richelet wird Cassidoine durch Murrha [Porzellanerde?] erklärt und hinzugesetzt: Manière de pierre précieuse, embellie de veines de diverses couleurs [eine Art Edelstein, welche mit verschiedenfarbigen Adern geschmückt ist]. Sehr gründlich! Aber in einem Wörterbuche möchte man auch gern lernen, wo das Wort selbst herkomme; und davon findet sich Nichts. Ich will es kurz machen; Cassidoine ist Nichts als ein alberner Schreibfehler, den die Unwissenheit fortgepflanzet, und nun fast gültig gemacht hat. Es soll Calcedoine [Chalcedon] heißen: Quae hodie Chalcedonia audit, et corrupte Cassedonia [welche heut zu Tage Chalcedon genannt wird und verderbt Cassedonia], sagt Laet. Denn der milchfarbene trübe Achat, den wir itzt Chalcedon nennen, hieß in spätern Zeiten weißer Onyx. Wie er aber zu dem Namen Chalcedon gekommen, ist schwer zu sagen; da er mit allen den Steinen, welche bei den Alten von Karchedon oder Kalchedon ihren Beinamen haben, nicht das geringste Aehnliches hat. So viel weiß ich nur, daß er diesen Namen nach den Zeiten des Marbodus muß bekommen haben. Denn der Chalcedon des Marbodus ist weder unser Chalcedon, noch sonst ein onyxartiger Stein, sondern der kalchedonische Smaragd des Plinius, vermengt mit eben desselben smaragdartigem Jaspis, Grammatias oder Polygrammos genannt, wie aus dem Zusatze, daß er den Rednern und Sachwaltern dienlich sei, erhellet. Weder die Ausleger des Marbodus, noch Salmasius, der den Chalcedon des Marbodus bloß für des Plinius turbida Jaspis, quam Calchedon mittebat [dunklen Jaspis, den Calcedonien schickte], hielt, haben Dieses gehörig bemerkt.

auf geschnittene Figur, der also zuverlässig ein Onyx sein wird, weil unter den Edelsteinen nur die Onyxe dergleichen reguläre Lagen von verschiedener Farbe haben; so wird man leicht daraus errathen können, von welcher Beschaffenheit diejenigen Gemälde sein müssen, welche die Franzosen gleichfalls Camayeux nennen und einsehen, warum dergleichen Gemälden dieser Name beigelegt worden. Nicht weil sie das Basrelief nachahmen, heißen sie Camayeux [Cameen], wie sich Pernety[1] und Andere einbilden; denn ich wüßte nicht, was χαμαι [tief], wovon er das Wort mit dem Menage ableitet, mit dem Basrelief gemein hätte? Sondern sie heißen so, weil sie ganz aus Einer Farbe auf einen Grund von einer anderen Farbe gemalet sind, und hierin die geschnittene gemma onychia [onyxartige Edelsteine] nachahmen. Ueberhaupt will ich hier noch hinzusetzen, daß das Erhabene so wenig das Wesentliche des Cameo ausmacht, daß auch sogar tief geschnittene Steine (Onyxe versteht sich) Cameen heißen können und heißen sollten, sobald sie durch die obere einfarbige Schichte bis auf die untere Schichte von einer andern Farbe geschnitten worden, und also die Area von dieser und das Bild von jener Farbe erscheinen. Es ist noch nicht so gar lange her, daß die Franzosen selbst das Wort Camayeu [Camee] eben so wohl von tiefer als von erhabener Arbeit brauchten. Les Jouaillers et les Lapidaires, schrieb Felibien in seinem Dictionnaire des Arts, nomment Camayeux les Onyces, Sardoines et autres pierres taillées en relief ou en creux. [Die Juweliere und Steinschneider, schrieb Felibien in seinem Wörterbuch der Künste, nennen Cameen die Onyxe, Carneole und andere tief oder erhaben geschnittene Steine.] Nur die Worte et autres pierres taillées [und andere geschnittene Steine] hätte er sollen weglassen. Denn höchstens können nur die Sardonyxe noch dazu gerechnet werden, als welche von den Alten mit unter dem allgemeinen Namen der Onyxe begriffen wurden, und allein einer ähnlichen Bearbeitung fähig sind.

Vielleicht auch ist dieser ältere und weitere Gebrauch des französischen Camayeu die Ursache, warum die neuern Schriftsteller dieser Nation, wenn sie erhaben geschnittene Steine

---

[1] Dict de Peint. Ce mot ne devroit servir que pour les bas reliefs, puisqu'il tire son nom du mot grec χαμαι, qui signifie bas, à terre. [Dieses Wort sollte nur für Basreliefs gebraucht werden, weil es seinen Namen vom griechischen Worte chamai hat, welches unten, auf der Erde bedeutet.] Mariette, und aus ihm Richelet nebst andern Wörterbüchern sagen eben Das.

durch ein Kunstwort ausdrücken wollen, lieber pierre camée, als camayeu sagen. Wir Deutsche wenigstens wollen zu dieser Absicht nur immer das fremde und neue Camee lieber fortbrauchen, als das alte Gemmenhü erneuern. Es wäre denn, daß wir es ganz in seinem lautersten Verstande erneuern, und nicht alle und jede erhaben geschnittene Steine, auch nicht nur allein erhaben, sondern auch tief geschnittene Steine, an welchen das Bild eine andere Farbe als die obere Fläche zeiget, damit belegen wollten. Wenn wir sodann diesen genuinen Begriff wiederum damit verbinden lernten, so sehe ich nicht, warum wir nicht eben so gut als die Franzosen auch die einfarbigen Gemälde auf einem Grunde von einer andern Farbe, Gemmenhüe, oder Gemälde auf Gemmenhüart, nennen könnten.

Achtundvierzigster Brief.

Noch finde ich bei den Exempeln, welche Herr Klotz zur Erläuterung seiner zweiten Anmerkung über das Mechanische der Kunst beibringet, Einiges zu erinnern, welches ich freilich übergehen müßte, wenn mir nur um Herr Klotzen zu thun wäre. Ich will es also nur gegen seine Währmänner erinnert haben, und Herr Klotz hat sich von dem Tadel mehr nicht anzunehmen, als davon auf die Rechnung des zahmen Nachschreibers fallen kann.

„Herr Winkelmann", sind seine Worte, „gedenkt eines Sardonych, welcher aus vier Lagen, Einer über der anderen, besteht, und auf welchen der vierspännige Wagen der Aurora erhaben geschnitten ist." Erst mit Erlaubniß des Herrn Klotz: Winkelmann gedenkt keines Sardonych, sondern eines Sardonyx. Warum man in der mehrern Zahl noch wohl, wenn man will, Sardonyche sagen darf, Das weiß ich; aber wie man auch in der einfachen Zahl Sardonych sagen könne, Das ist mir zu hoch. Vielleicht zwar ist einem lateinischen Gelehrten, der sich herabläßt, deutsch zu schreiben, ein solcher Schnitzer allein erlaubt. Und so habe er denn seine Schnitzer, oder Druckfehler, wie er sie nennen will, für sich! Was ich eigentlich hier anmerken will, ist gegen Winkelmann. Winkelmann hatte Unrecht, einen Stein, von dem er selbst sagt, daß er vier Lagen von vier verschiedenen Farben habe, einen Sardonyx zu nennen. Der Sardonyx muß schlechterdings nur drei Lagen von drei Farben zeigen[1]: zwei, die er als

[1] (Plinius lib. XXXVII. sect. 75.) Sardonyches e ternis glutinantur gemmis — aliunde nigro, aliunde candido, aliunde minio, sumptis

Onyx haben muß, und eine dritte, welche dem Sarder oder Carneol gleichet, und wodurch er eben der Sardonyx wird. Plinius, Isidorus, Marbodus nennen diese drei Farben schwarz, weiß, roth. Aber die erste ist so unveränderlich nicht, denn sie kann eben so wohl grau oder braun als schwarz sein. Nur die zweite und dritte sind unumgänglich; denn ohne die zweite könnte er kein Onyx und ohne die dritte kein Sardonyx heißen[1]. Nun aber ist unter den vier Farben des von Winkelmann sogenannten Sardonyx die dritte gerade nicht; und Das ist sonach der zweite Grund, warum ihm dieser Name abzusprechen. Meinem Bedünken nach hätte ihn Winkelmann schlechtweg Onyx, höchstens einen vielstreifigen Onyx nennen sollen. Denn ob man dem Onyx schon nur zwei Schichten von zwei Farben beilegt, so ist Dieses doch nur von dem Onyx, wie er in kleine Stücken gebrochen, nicht aber wie er wächset, zu verstehen. Ich will sagen: da diese zweifarbichte Schichten wechselsweise parallel laufen, so kann jede mehr als Ein Mal, und die dunklere auch mit verschiedenen Schattierungen wieder kommen, wenn man dem Steine Dicke genug läßt. Da aber eine solche Dicke zu Ring-

---

omnibus in suo genere probatissimis. [Die Sardonixe werden aus drei Edelsteinen zusammengekittet, indem man von dem Einen das Schwarze, von dem andern das Weiße und wieder von einem andern die Mennigfarbe und stets von dem vorzüglichsten seiner Art nimmt.] Vor dem Harduin las man zwar in dieser Stelle anstatt e ternis, e cerauniis [aus drei, aus Donnerkeilen], und diese alte Lesart hat auch der deutsche Uebersetzer beibehalten, bei dem es sonderbar genug klingt, „aus Donnerkeilen zusammen geküttet". Doch Harduins Verbesserung ist unwidersprechlich, wie man bei ihm selbst nachsehen mag. Außer dem Isidorus hätte er auch noch den Marbodus für sich anführen können, der eben so ausdrücklich von dem Sardonyx sagt:

Tres capit ex binis unus lapis iste colores;
Albus et hinc niger est, rubeus supereminet albo.

[Jener einzige Stein nimmt drei der Farben aus zweien,
Weiß ist, schwarz er sodann, und das Roth steht über dem Weißen].

[1] Salmasius will zwar (ad Solinum p. 563.), daß die arabischen Sardonyxe Nichts von der rothen Farbe gehabt: allein in der Stelle des Plinius, worin er Das finden will, finde ich es nicht. Eben so wenig kann ich mir mit ihm einbilden, daß Plinius geglaubt, Sardonyx solle so viel heißen als Sarkonyx, oder daß er auch nur andeuten wollen, als sei Dieses von Einigen geglaubt worden. Denn Plinius sagt zu ausdrücklich: Sardonyches olim, ut ex nomine ipso apparet, intelligebantur candore in Sarda. [Unter Sardonyx verstand man ehedem, wie aus dem Namen selbst erhellt, das Weiße in Sarda.]

und Siegelsteinen eben nicht die bequemste ist, so wird er freilich aus der Hand des Steinschleifers selten anders als mit zwei Schichten kommen. Nur wenn diese Schichten dünne genug sind, oder das Kunstwerk, zu welchem er bestimmt wird, eine größere Dicke erfordert, wird er, wie gesagt, jede der zwei Schichten mehr als Ein Mal, und die dunklere nach verschiedenen Schattierungen haben können. Und Das ist hier der Fall. Die vier Lagen des Winkelmannischen Steines sind in ihrer Folge: schwarzbraun, braungelb, weiß und aschgrau. Alle diese Farben und Schichten kommen ihm als Onyx zu; und besonders, sieht man wohl, sind die zwei ersten Nichts als Verlauf der nämlichen Schichten ins Hellere, so wie die vierte, die aschgraue (wenn sie ihm anders hier nicht aufgesetzt ist), Nichts als allmähliche Verdunkelung der weißen Schichte in die natürlicher Weise wiederum angrenzende schwarzbraune oder braungelbe sein dürfte. Freilich ist die rothe Farbe, die den Sardonyx zum Onyx macht, im Grunde auch Nichts, als eine Variation der braunen; denn beide sind, ihren Bestandtheilen nach, auch vollkommen der nämliche Stein; aber wenn denn nun einmal für diese Variation ein besonderer Name bestimmt ist, warum will man ihn einer anderen beilegen? —

Ein zweites Exempel nimmt Hr. Klotz aus der Daktyliothek des Zanetti. „In der Zanettischen Sammlung", sagt er, „wird ein Tiger aus dem orientalischen Steine Maco bewundert, wo sich der Künstler der Flecken des Steines bedienet hat, um die Flecken des Tigers auszudrücken." Maco? Wer hat jemals von einem solchen Steine gehört? Da wird sich ganz gewiß wieder der Setzer versetzt, oder der Schreiber verschrieben haben. So ist es; denn Gori, von dem die Auslegungen dieser Daktyliothek sind, sagt: exsculptum lapillo orientali, quem vulgo appellant Moco [auf einen orientalischen Stein graviert, den man gewöhnlich Moco nennt]. Moco also, nicht Maco; und nun errathe ich es ohngefähr, daß Gori einen Mokhastein meinet, einen Stein, den itzt fast jeder kleine Galanteriekrämer kennet, da er häufig in Ringe verarbeitet wird. Gleichwohl muß ihn — ich will nicht sagen, Herr Klotz; wer wird vor Dem Das anders erwarten? — sondern Gori selbst nicht gekannt haben. Denn sonst hätte er ihn uns gewiß bei seinem alten wahren Namen, der zugleich die Definition ist, und nicht bloß bei diesem so viel als Nichts sagenden Juweliernamen genannt. Der Mokhastein ist ein Dendrachat, und hat in den neueren Zeiten diesen Namen bekommen, nicht weil er eben um Mokha gefunden, sondern aus andern östlichen Ländern nach diesem

Hafen gebracht, und von da in Menge nach Europa geführet wird[1].

Neunundvierzigster Brief.

Gori zeigt sich überhaupt in seiner Daktyliothek des Zanetti nicht eben als einen besonderen Steinkenner. Er schrieb den Namen hin, wie er ihn hörte, unbekümmert, ob seine Leser Etwas dabei würden denken können oder nicht. Mochte er doch wohl öfters selbst Nichts dabei denken.

Sie erinnern sich, was ich bereits in meinem fünfundzwanzigsten Briefe wegen der Prasma Smaragdinea [Smaragdpräsem] wider ihn angemerkt habe. Einer solchen Prasma fand er den Stein sehr ähnlich, auf welchem er den Kopf des jungen Tiberius erkannte[2], und wie sagt er, daß man diesen Stein nenne? Quem Igiadam adpellant [welchen man Igiada nennt], oder mit den Worten seines Uebersetzers, Igiada molto bella, che al Prasma di Smeraldo assai si avvicina [die sehr schöne Igiada, welche dem Smaragdpräsem sehr nahe kommt]. Sie sollen zwanzig Naturalisten aufschlagen, ehe Sie dieser Igiada auf die Spur kommen. Und werden Sie wohl glauben, daß es weiter Nichts als der verstümmelte Name eines sehr bekannten Steines ist? Die Spanier nennen Piedra de hijada [Schweinslendenstein] einen lapidem nephriticum, einen Nierenstein, den sie häufig aus ihren amerikanischen Provinzen bringen[3]. Dieser hat auch wirklich die Farbe eines Prasius oder Präsem, aber bei Weiten nicht dessen Härte, und kann folglich auch dessen Politur nicht haben. Dazu ist der Name Igiada bei dem

---

[1] Hill, in seinen Anmerkungen über den Theophrast, S. 86. Agates, with the Resemblance of Trees and Shrubs on them, they call'd, for that Reason, D e n d r a c h a t e s. These are what our Jewellers at this Time call Mochostones, but improperly; for they are not the Product of that Kingdom, but are only used to be brought from other Countries and shipp'd there for the Use of our Marchants. [Die Achate nannten sie wegen der Aehnlichkeit der auf ihnen bemerkten Bäume und Büsche aus diesem Grunde Dendrachate. Es sind die, welche unsere Juweliere zu dieser Zeit, aber ungeeignet, Mochasteine nennen; sie sind nicht das Erzeugniß dieses Königreichs, sondern werden nur aus andern Gegenden herbeigebracht, und zum Gebrauch unserer Kaufleute hieher verschifft.]

[2] Tab. IX. p. 17.

[3] Laet Libr. I. cap. 23.

Gori um so viel unschicklicher, weil, wenn es eine wirkliche Piedra de hijada wäre, die Arbeit darauf unmöglich alt sein könnte.

Sollte ein Gelehrter dem unwissenden Pöbel die Worte so aus dem Munde nehmen, wenn es nur an ihm liegt, sich von dem nämlichen Dinge ohne sie eben so richtig als allgemein verständlich auszudrücken? Sollte er einen Stein zu benennen, lieber mit dem Juwelier und Seefahrer, als mit dem Griechen und Römer, als mit dem Naturforscher sprechen? Gleichwohl ist es in den spätern Zeiten fast immer geschehen; und nur dadurch sind in diesem Theile der Naturgeschichte der Dunkelheiten und Verwirrungen so viel geworden, die sich nothwendig auch je länger je mehr häufen müssen, wenn sich ein Jeder nach eignem Gutdünken, oder mit dem ersten dem besten Worte, das er gehört, darin ausdrücken darf. Schon der ehrliche Stella vor mehr als zweihundert Jahren eiferte wider diese Unart, aber was half es? Seine Worte sind der Beispiele wegen merkwürdig. Se non parum admirari, schreibt er[1], viros alioquin doctos, in his rebus, quae natura tanta ornasset pulchritudine, barbara ac plebeia uti nuncupatione, ut scil. Carbunculos Rubinos, Lychnites Amandinos, Sandaresios Granatos, Chrysolithos Citrinos, dicerent et plerasque alias ineptissimis vocabulis appellarent quae tamen elegantissimis nominibus apud scriptores, tum, Graecos, tum Latinos celebrarentur. [Er wundre sich nicht wenig, schreibt er, daß sonst so gelehrte Männer sich in diesen Dingen, welche die Natur mit so großer Schönheit geziert habe, barbarischer und gemeiner Namen bedienten, so daß sie z. B. die Karfunkeln Rubine, die Lychniten Amandine, die Sandaresier Granaten, die Chrysolithen Citrinen nannten und die meisten andern mit den unpassendsten Namen bezeichneten, da sie doch bei den Schriftstellern sowohl griechischen als lateinischen mit den zierlichsten Namen gefeiert würden.] Den Rubin ausgenommen, über den man durchgängig einig ist, wird man die übrigen neugeprägten Namen von nachherigen Schriftstellern auf ganz andere alte zurückgeführet finden. Sie mögen darin auch leicht eben so viel Recht haben als Stella; nur wegen des Amandins möchte ich es lieber mit Diesem halten. Ein Wort hierüber.

Die Lychnis [Lampenstein] und der Carbunculus Alabandicus [Karfunkel von Alabanda] ist bei dem Plinius Ein und eben derselbe Stein; Einmal nach einer ihm besonders zukommenden Eigenschaft und Einmal nach der Gegend, wo er vornehmlich gefunden ward, so genannt. Denn beide sind

---

[1] Praef. Interpret. Gem.

dem Plinius aus dem genere ardentium [der Art der brennenden], beide sind ihm nigriores [schwärzer] oder remissiores carbunculi [matter glänzende Karfunkel], und von beiden sagt er, daß sie in Orthosia caute [auf dem orthosischen Felsen] oder circa Orthosiam [um Orthosia] gefunden würden. Wenn also Stella den Amandin der Neuern zu der Lychnis der Alten macht, so macht er ihn zugleich zum carbunculo alabandico [Karfunkel von Alabanda], das ist, zu einem dunkelrothen Rubin. Cäsalpinus hingegen, Boot, Laet und die ganze Heerde ihrer Nachfolger machen den Amandin zum Troezenius [Trözenier] des Plinius, das ist, zu einem Rubin mit weißen Flecken. Doch unterscheiden eben Diese den Amandin von dem Allmandin, welchen letztern sie für den carbunculum alabandicum [Karfunkel von Alabanda] ausgeben, obschon ohne im Geringsten zu vermuthen, daß dieser und die Lychnis [Lampenstein] ein und eben derselbe Stein sei. Ich habe aber nicht finden können, mit welchem Grunde sie den Almandin und Amandin zu zwei verschiedenen Steinen machen; beide Namen scheinen nur Ein Wort, beide Nichts als das verstümmelte Alabandicus [Stein von Alabanda] zu sein. Dazu kömmt eben dieses Zeugniß des Stella, welcher hundert Jahr früher geschrieben als sie alle, und Dem zufolge eben darum der Amandin kein weiß gesprengter Rubin sein kann, weil er ihn zur Lychnis [Lampenstein] macht. Stella gedenkt auch an einem andern Orte, wo er ausdrücklich alle die neubenannten Arten des Carbunculus [Karfunkel] herrechnet, nur des Amandin und keines Almandin[1]. Kurz, die Wesen sind hier ohne Noth vermehret worden; und mich wundert nur, daß selbst Hill sich diesen chimärischen Unterschied noch gefallen lassen[2].

Ich erinnere mich hier, noch über einen andern seltsamen Namen eines Edelsteines den eigentlichen Aufschluß bei dem Stella gefunden zu haben. Unsere Vorältern, wie Sie wissen, nannten einen Opal einen Wayse, oder wie sie es schrieben, Wese, Wehse, Weise. Woher diesem Steine dieser Name? Boot will, er habe ihn vermittelst des Paederos [Knabenliebe] erhalten, eines Beinamens, den man, wie Plinius meldet, gemeiniglich dem schönsten Opal wegen seiner besondern Lieblichkeit gab. Olim Paederos, schreibt Boot[3], haec gemma vocata est, a puero et amore, quod pueri pulcherrimi et innocentissimi instar omni amore digna sit. Ab hoc

---

[1] Parte III. cap. 1.
[2] Theophrastus's History of Stones, p. 44.
[3] Lib. II. cap. 46.

nomine forte deductum est nomen illud Germanicum, quo appellatur ein Wehſe; id est, pupillus, quod nomen pueris tantum convenit. [Einſt wurde dieſer Stein Knabenliebe genannt, von „Knabe“ und „Liebe“, weil er gleich den ſchönſten und unſchuldigſten Knaben jeglicher Liebe würdig ſei. Von dieſem Namen iſt vielleicht der deutſche Namen abgeleitet, nach welchem er ein Wehſe heißt, das iſt, Mündel, welcher Name nur Knaben zukömmt.] Aber ich möchte es Booten nicht auf ſein Wort glauben, daß Waiſe ehedem nur von Knaben gebraucht worden, warum denn nicht auch von Mädchen? Itzt wenigſtens wird es von Beiden gebraucht und zwar von Beiden als ein Wort weiblichen Geſchlechts: wir ſagen, „dieſer Knabe iſt eine Waiſe, er ward ſehr jung zur Waiſe“. Doch Das war ehedem allerdings anders, und man brauchte das Wort im männlichen Geſchlechte, obſchon nicht bloß für das männliche Geſchlecht. Wenn jedoch auch Dieſes geweſen wäre, ſind denn nur Knaben, welche Waiſen ſind, liebenswürdige Knaben? Boot hätte ſo ſinnreich nicht ſein dürfen: das deutſche Waiſe iſt Nichts als das überſetzte Orphanus; Orphanus aber war zu den Zeiten des Stella der allgemein angenommene Name des Opals und war es wahrſcheinlich durch Nichts als durch einen Fehler der Kopiſten in den Schriften des Albertus Magnus geworden[1]. Hätte Boot bei dem Stella Dieſes geleſen, ſo würde er nicht umgekehrt geglaubt haben, daß Orphanus die Ueberſetzung von Waiſe ſei, auch würde er den Orphanus nicht boß zu einer geringeren Art des Opals gemacht haben, da aus den Worten des Stella erhellet, daß damals alle Opale Orphane hießen, und man kaum jenen alten ächten Namen mehr dafür erkennen wollte.

Auch Friſchen muß der Urſprung des Weſe unbekannt geblieben ſein; er führt das Wort, das er nach dem

[1] Quaenam haec gemma foret, quam tantopere et ad insaniam Nonius adamasset, quam ego quum Opalum dixissem, convivae caeteri Orphanum me dicere debere clamitabant. — Vitio librariorum, qui Opali loco Orphani nomen substituere, id venisse, ob id elimandum obeliscoque expugnandum in Alberti codicillo hoc vocabulum, Opalumque ejus loco inscribendum fore. [Was Das für ein Edelſtein ſei, den Nonius ſo ſehr und bis zum Wahnſinn geliebt hätte, und als ich ihn Opal genannt hatte, ſo riefen die übrigen Tiſchgenoſſen, ich müſſe „Waiſe“ ſagen. — Dieß ſei durch einen Fehler der Abſchreiber gekommen, welche ſtatt Opal den Namen Orphanus (Weiſe) geſetzt hätten; deshalb ſei Dieß auszumerzen und dieſes Wort im Büchlein des Albertus durch ein Zeichen als falſch zu bezeichnen und an deſſen Stelle Opal zu ſchreiben.]

Peucer durch Asterios[1] und Eristalis [Sternstein] erkläret, in seinem Wörterbuche nur kaum an; und wenn er aus eben demselben beibringt, daß die Deutschen diesen Namen mehrern Edelsteinen beilegten, so hätte er zu Vermeidung der Mißdeutung wohl hinsetzen mögen, was für mehrern? Keinen andern als solchen, die, so wie sie gewendet werden, in verschiedene Farben spielen, und folglich insgesammt unter das Geschlecht der Opale gehören.

Funfzigster Brief.

Auch finden sich die Nichts bedeutenden Namen Achatonyx, Achatsardonyx zum Oeftern bei dem Gori; und er ohne Zweifel ist es, der dem Herrn Lippert damit vorgegangen.

Wenn es indeß keiner Ungereimtheit an einem Vertheidiger fehlen soll, so hat der Achatonyx den seinigen an einem Jenaischen Recensenten des ersten Theiles dieser Briefe bereits bekommen[2]. Dieser läugnet, daß man heut zu Tage unter dem Namen Achat als einem Geschlechtsnamen alle edlere Hornsteine begreife und sagt: „wir haben noch nie gehört, daß man den Chalcedon einen Achat genannt". Wir! So muß dieses Wir überhaupt nicht viel von dergleichen Dingen gehört haben. Brückmann sagt[3]: „Der Achat wird von den mehresten Schriftstellern, die von Edelsteinen geschrieben haben, für das Hauptgeschlecht aller dieser Steine ausgegeben, welche wir in diesem Abschnitte beschrieben haben." Und was hatte er in diesem Abschnitte für Steine beschrieben? „Quarzartige, im Anbruch glatte oder glänzende, halb durchsichtige und undurchsichtige Edelsteine, die auch von einigen hornartige der Aehnlichkeit zufolge genennt werden." Ja er setzt ausdrücklich hinzu: „Z. E. von halb durchsichtigen Steinen wird der Chalcedon, der Carneol u. s. w., von undurchsichtigen der Onyx für Achatarten angenommen." — Aus welchen Büchern hat denn nun das Jenaische Wir vielwissenden Tones seine Mineralogie gelernt, daß es so bekannte Dinge theils läugnet, theils nie gehört hat? Und so, wie die mehresten Schriftsteller vor Brückmannen den Achat zum Geschlechtsnamen aller edlern Hornsteine, den Chalcedon nicht ausgeschlossen, gemacht, so haben Dieses auch noch viele

[1] Ein Edelstein, der jetzt unbekannt ist. (Anm. des Herausg.)
[2] St. 96. Jahr 1768.
[3] Abhandlung von Edelsteinen, S. 85.

nach ihm gethan, von welchen ich Vogeln statt Aller nennen will[1].

„Der Name Achatonyx", fährt der Jenenser fort, „ist kein Monstrum, wie Lessing glaubt, wenn gleich Achat und Onyx zu Einem Geschlechte gehören. Auf solche Art müßte der Chalcedonyx auch ein Monstrum sein." Mit Erlaubniß: ich habe ihn ein Monstrum genannt, nicht in so fern Achat und Onyx zu Einem Geschlechte gehören, und nur verschiedene Arten des nämlichen Geschlechts sind, die sich allerdings componieren lassen, wie ich bei dem Sardonyx zugestanden habe, und aus dem Chalcedonyx nicht erst zu lernen brauche; sondern in so fern, als Achat das Geschlecht und Onyx die Art ist, und alle Composita aus Geschlecht und Art widersinnige Composita sind. Gleichwohl möchte man sich auch den Chalcedonyx verbitten, denn nicht einmal unsern Chalcedon kannten die Alten unter diesem Namen, geschweige den Chalcedonyx. Und was will man denn damit? Die weiße Schichte des Onyx ist jederzeit Chalcedon; nämlich was wir itzt Chalcedon nennen, ein milchfarbener Achat. Wenn eine dunklere Schichte dazu kömmt, so heißt der Stein Onyx; aber wenn und warum soll er Chalcedonyx heißen? Wenn er durchsichtiger ist? Schon der Onyx ist ja nicht immer ganz undurchsichtig; und es muß daher wohl eine sehr mißliche Sache sein, mit Brückmannen[2] den ganzen Unterschied zwischen ihm und dem Chalcedon auf dem Mehr oder Wenigern beruhen zu lassen. Ich begreife zwar, warum man für die weiße Schichte des Onyx, die gar wohl allein sein kann, die man zu kleinen tief gegrabenen Werken auch allein brauchen kann, einen besondern Namen für nöthig erachtet; und da einmal der Name Chalcedon hierzu genommen worden, so mag er es nur immer bleiben. Aber wozu man aus diesem Chalcedon nun wiederum einen Chalcedonyx machen soll, Das kann ich nicht begreifen.

Es ist freilich bloß willkürlich, ob man den Namen Achat oder einen andern zum Geschlechtsnamen der edlern Hornsteine machen will. Brückmann hielt es darum nicht für thunlich[3], weil der Achat Nichts als eine Zusammensetzung mehrerer solcher an Farb und Durchsichtigkeit verschiedner Hornsteine sei, gegen die er sich gleichsam wie die Glockenspeise zu den Ingredienzen derselben verhielte. So ungereimt es nun herauskommen würde, Messing oder Blei zu einer Art Glockenspeise zu machen, eben so ungereimt sei es, den

---

[1] Mineralsystem, S. 132.
[2] S. 71 und 80.
[3] S. 86.

Carneol oder Chalcedon oder Onyx für einen Achat auszugeben. Das mag sein; und wenn man will, mag man daher auch lieber mit Brückmannen den Chalcedon anstatt des Achats zum Geschlechtsnamen aller dieser Steine aussondern. So viel bleibt doch immer unstreitig, daß sie alle zu Einem Geschlechte gehören und daß, wenn man auch schon den Onyx nicht zu einem Achate machen sollte, dennoch beider Bestandtheile die nämlichen sind, und sie sich folglich nur nach den Farben oder der Lage dieser Farben unterscheiden können.

Aber auch Das sollen sie nicht zufolge dem Jenaischen Recensenten; denn er sagt, „daß die reguläre Lage der farbigen Streife den Achat zum Onyx mache, müsse er darum bezweifeln, weil die Streife keine nothwendige Eigenschaft des Onyx wären und es auch genug Achate gäbe, die eine reguläre Lage von farbigen Streifen hätten und gleichwohl darum noch nicht zu Onyxen würden." Daß doch solche Herren meistentheils das Beste in petto behalten! Ich wäre wohl begierig, einige von dergleichen Achaten, die eine reguläre Lage von farbigen Streifen haben und gleichwohl keine Onyxe sind, von ihm kennen zu lernen. Ich will ihm Dank für seine Belehrung wissen. Nur muß er mir nicht mit den sogenannten Bandsteinen aufgezogen kommen. Denn es ist zwar wahr, daß die Bandsteine eine reguläre Lage von farbigen Streifen haben und doch keine Onyxe sind; aber sie sind auch keine Achate. Sondern es sind Jaspisarten, wie sie denn auch bei Kennern Bänderjaspis heißen und nur von ganz Unwissenden Bänderachat genennet werden. Schon Theophrast hat die reguläre Lage der farbigen Streifen mit für ein Hauptkennzeichen des Onyx angegeben; Das ist sie auch beständig gewesen und ist es noch itzt, da man sich an die Farben selbst, welche Theophrast angab, nicht mehr bindet[1].

Wahrlich, es verlohnt sich der Mühe, die ausgemachtesten Sachen zu bezweifeln, die angenommensten Systeme zu verwerfen und überall das Oberste zum Untersten zu kehren, um nur den Herrn Klotz nicht Unrecht haben zu lassen!

---

[1] Theophrast sagt, daß das Weiße und Braune, aus welchen der Onyx bestehe, parallel liegen müsse. Das Uebrige will ich mit den Worten seines englischen Commentators bekräftigen. The Zones, sagt Hill, are laid in perfect Regularity, and do not, according to the Judgment of the nicest Distinguishers of the present Times, exclude it from the Onyx Class, of whatsoever Colour they are, except red; in which case it takes the Name of Sardonyx. The Co-

Der einzige Sinn, den man noch allenfalls mit dem Namen Achatonyx verbinden könnte, wäre dieser, daß man einen Onyx darunter verstünde, der an Achat angewachsen oder noch nicht ganz von dem Achate getrennt worden, in welchem er gewachsen. In diesem Sinne kann sich auch wohl der Naturalist dieses Namens bedienen um ein dergleichen Stück in seinem Kabinette zu bemerken; so wie er noch tausend solcher Namen machen kann, ähnliche Verbindungen verschiedener Körper anzudeuten. Aber diese Namen zu Benennungen besonderer Arten machen, und von ihnen Etwas sagen, was sich nur von eignen Arten sagen läßt, (wie z. E. mit Herr Klotzen, daß sich die Alten zu erhabenen Werken am Häufigsten der Achatonyxe bedienet), Das ist eine große Ungereimtheit, die sich durch Nichts als durch ein aufrichtiges Geständniß der Unwissenheit entschuldigen läßt.

Das Nämliche gilt von dem Achatsardonyx und allen den Compositis, die ohne Beispiel der Alten gemacht worden. Hr. Lippert ist daran sehr reich. Er hat nicht allein Achatonyxe und Achatsardonyxe, sondern auch Achatchalcedonier, Sapphir Achate, und wie die Raritäten alle heißen. Gleichwohl zweifle ich, ob er Einen von diesen Namen in dem Sinne will verstanden wissen, von dem ich gesagt, daß man ihn allenfalls noch könne gelten lassen. Ich zweifle, ob er z. E. unter seinem Sapphir Achat einen Sapphir versteht, der an einen Achat angewachsen, oder nicht vielmehr einen etwas durchsichtigern Achat von der Farbe des Sapphir. Und diese Zweideutigkeit allein hätte ihn bewegen sollen, dergleichen eigenmächtige Composita zu vermeiden.

Einundfunfzigster Brief.

Sie wundern sich, daß ich eines Jenaischen Recensenten meiner Briefe gedenke, ohne Ihnen noch gemeldet zu haben, was denn Herr Klotz selbst dazu sagt.

---

lour of the Grund and Regularity of the Zones, are therefore the distinguishing Characteristics of this Stone: and in the last, particularly, it differs from the Agate, which often has same Colours, but placed in irregular Clouds, Veins, or Spots. [Die Streifen liegen in vollkommener Regelmäßigkeit und schließen sie nach dem Urtheil der feinsten Kenner unserer Zeit nicht aus der Klasse der Onyxe aus, welche Farbe sie auch haben mögen, ausgenommen roth, in welchem Fall sie Sardonyx heißen. Die Grundfarbe und die Regelmäßig-

Ich habe lange bei mir angestanden, ob ich Sie davon unterhalten soll. Die Ränke schlechter Schriftsteller, wann sie sich in die Enge getrieben fühlen, sind Ihnen ja wohl schon aus andern Beispielen bekannt. Neue hat Herr Klotz deren eben nicht erfunden. Trotz meiner Erwartung, ihn wenigstens hier Original zu sehen, hat er es bei den alten bewenden lassen, die er jedoch treulich alle durch versucht, ohne sich daran zu kehren, daß die letztern immer die erstern wieder aufheben.

Als er nur noch den Anfang der Briefe in den öffentlichen Blättern gesehen hatte, gab er sich alle Mühe, in der feierlichen Kälte einer Standesperson davon zu sprechen. Es befremdete ihn, daß ich über einige Zweifel, die er mit aller Bescheidenheit vorgetragen, so empfindlich werden können; er versicherte, daß ihm sein Bewußtsein der untadelhaftesten Absichten nicht erlaube, Jemandes Unwillen, am Wenigsten meinen Zorn zu befürchten; er erklärte, daß unser Zwist das Publikum, in dessen Angesichte ich ihn zu belehren auftrete, wenig interessiere, daß er nicht einsehe, welchen Nutzen Künste und Wissenschaften davon haben würden; er sprach von seinem verewigten Freunde, dem Grafen Caylus; er bezeigte seine Dankbarkeit gegen die Herren Hagedorn, Lippert und Winkelmann, denen er das Wenige, was er von der Kunst wisse, schuldig sei; er gab es zu, daß er mich nicht könne verstanden haben, merkte aber zugleich an, daß ich ihn über einen gewissen Punkt ja auch nicht verstanden und führte mir schließlich zu Gemüthe, daß ich ihn wohl ehedem einen Gelehrten von sehr richtigem und feinem Geschmacke genannt hätte[1].

Was ich auf alles Dieses damals antwortete, — oder antworten hätte können, — war, wie folget.

Herr Klotz sagt, „unser Zwist interessiere das Publikum wenig“. — Wenn ich mir nun aber das Publikum als Richter denke? Ein Richter muß alle Zwiste anhören und über alle erkennen, auch über die geringschätzigsten; sie mögen ihn interessieren oder nicht. Zudem, wer sind denn die Schrift-

---

keit der Streifen sind somit der unterscheidende Charakter dieses Steines und er unterscheidet sich namentlich vom Achat, der oft die nämlichen Farben hat, die aber in unregelmäßigen Wolken, Adern oder Flecken liegen.]

[1] Man sehe den bündigen Aufsatz des Herrn Klotz, im 133sten Stücke des Hamburg. Corresp. vorigen Jahres [19. August 1768]. Das Wesentlichste von meiner nachstehenden Antwort war dem 135sten Stücke der Hamburgischen Neuen Zeitung eingeschaltet. [Donnerstag, den 25. August 1768. Leßing unterz.]

steller? wer sind wir Beide, Herr Klotz und ich, denn unter den Schriftstellern, daß wir das Publikum zu interessieren verlangen können? Alle Leser, auf die wir rechnen dürfen, sind hier und da, und dann und wann, irgend ein studierter Müßiggänger, dem es gleich viel ist, mit welchem Wische er sich die lange Weile vertreibet, irgend ein neugieriger oder schadenfroher Pedant, irgend ein sich erholen oder sich zerstreuen wollender Gelehrte, irgend ein junger Mensch, der von uns, oder mit uns, oder an uns zu lernen denkt. Und diese Handvoll Individua haben wir die Impertinenz das Publikum zu nennen? Doch wohl, wohl; wenn Die das Publikum sind, so interessieren wir das Publikum gewiß!

Aber Herr Klotz sagt zugleich, „er sehe nicht ein, daß die Künste und Wissenschaften einigen Nutzen aus unserm Zwiste haben würden.“ Das wäre nun desto schlimmer für ihn, der einen solchen Zwist erregt hat! Doch, sollte nicht die Kritik einigen Nutzen davon haben können? Vielleicht zwar, daß die Kritik bei Herr Klotzen weder eine Kunst noch eine Wissenschaft ist.

Herr Klotz spricht von Anmerkungen und Zweifeln, die er mit aller Bescheidenheit vorgetragen. Wenn die Bescheidenheit darin besteht, daß man Einem keine Zudringlichkeit erweiset, ohne einen Bückling dazu zu machen, so mag seine Bescheidenheit ihre gute Richtigkeit haben.

Aber mich bedünkt, die wahre Bescheidenheit eines Gelehrten bestehe in etwas ganz Anderm: sie bestehe nämlich darin, daß er genau die Schranken seiner Kenntnisse und seines Geistes kennet, innerhalb welchen er sich zu halten hat; daß er für jeden Schriftsteller so viel Achtung hegt, ihm nicht eher zu widersprechen, als bis er ihn verstanden; daß er nicht verlangt, der mißverstandene Schriftsteller solle es bei seinem Widerspruche bewenden lassen; daß er ihn keiner Empfindlichkeit beschuldiget, wenn er es nicht dabei bewenden läßt; daß er in den Streitigkeiten, die er sich selbst zuzieht, rund zu Werke geht, nicht tergiversieret, nicht in einem sauersüßen Tone, mit einer schnöden Miene, statt aller Antwort vorwendet, „das Publikum interessiere Dergleichen nicht, er sehe nicht ein, was für Nutzen Künste und Wissenschaften davon haben könnten! u. s. w.“

Mit solchen Wendungen macht sich nur die beleidigte Eitelkeit aus dem Staube; und ein eitler Mann ist zwar höflich, aber nie bescheiden.

Schlimm genug, daß Höflichkeit so leicht für Bescheidenheit gehalten wird! Aber noch schlimmer, wenn die kleinste Freimüthigkeit Unwille und Zorn heißen soll!

„Mein Bewußtsein“, sagt Herr Klotz, „daß ich Niemanden in der Welt beleidigen wollte —“

Beleidigen! vorsätzlich beleidigen! Wer in der Welt wird Herr Klotzen Das zutrauen? Einem vorsätzlich eine unangenehme Stunde machen, Das kann er wohl, Das hält sich sein edles Herz wohl für erlaubt, wie er es mit der liebenswürdigsten Freimüthigkeit selbst bekennet[1]. Aber ist denn, Einem eine unangenehme Stunde machen, eben so viel als Einen beleidigen?

„Dieses Bewußtsein“, sagt er, „erlaubt mir nicht, Jemandes Unwillen, am Wenigsten Herrn Lessings Zorn zu befürchten.“ — Meinen Zorn! mein Zorn! O, der Herr Geheimderath haben mich zum Besten!

Und seine Leser ein wenig mit zugleich. Denn nun soll ich es für gut befunden haben, Herr Klotzen im Angesichte des Publici zu belehren. Ich, ihn? Nicht doch; ich habe es bloß für gut befunden, mich seinen ewigen Belehrungen einmal zu entziehen. Aus Ursache, weil sie mich leider nie belehrten. Und geschahen diese Belehrungen nicht auch im Angesichte des Publici? oder geschieht Das nicht im Angesichte des Publici, was Herr Klotz in seinen Schriften thut? Es könnte sein.

Ich gebe es zu, daß jeder ehrliche Mann der Gefahr ausgesetzt ist, die Meinung eines Andern nicht zu fassen. — Nur, wenn der ehrliche Mann ein Schriftsteller ist, könnte er sich Zeit nehmen, sie zu fassen. Und wie, wenn er durchaus keine recht faßt, dieser ehrliche Schriftsteller?

Sehen Sie nur; selbst da versteht mich Herr Klotz nicht, wo er behauptet, daß ich ihn nicht verstanden habe. Er sagt, „ich gäbe ihm in meinem Laokoon Schuld, daß er die homerische Episode vom Thersites um deswillen tadele, weil Thersites eine häßliche Person sei; Dieses sei ihm nie eingefallen; er habe ihn deswegen weggewünscht, weil er eine lächerliche Person sei, und durch seine Gegenwart die feierliche Harmonie des epischen Gedichts zerstöre.“

O, ich habe ihn also recht gut verstanden; denn ich habe ihn gerade so verstanden, wie er sich hier erklärt.

Eigentlich zwar erwähne ich der Ursache, warum Herr Klotz den Thersites aus dem Homer wegwünscht, mit keiner Sylbe. Aber wie hätte ich die Häßlichkeit zu dieser Ursache machen können, da ich behaupte, daß die Häßlichkeit in der Poesie Häßlichkeit zu sein aufhöre, und entweder lächerlich oder schrecklich werde?

---

[1] Allgem. Bibliothek, B. VIII. St. II. Vorr. S. 21.

Vielmehr wenn Thersites in dem Homer bloß eine häßliche Person wäre, so hätte Herr Klotz nach meiner Meinung sehr Recht, ihn wegzuwünschen. Aber er ist nicht sowohl häßlich als lächerlich; und aus eben dieser Ursache, aus welcher ihn Herr Klotz wegwünscht, sage ich, daß er bleiben muß.

Die feierliche Harmonie des epischen Gedichts ist eine Grille. Eustathius rechnet das Lächerliche ausdrücklich unter die Mittel, deren sich Homer bedienet, wieder einzulenken, wenn das Feuer und der Tumult der Handlung zu stürmisch geworden. Wenn Thersites, weil er lächerlich ist, weg müßte, so müßten mehr Episoden aus gleichem Grunde weg. Das Lächerliche ist dem Homer nicht entwischt, sondern er hat es mit großem Fleiße und Verstande gesucht.

Das ist es, was ich an einem andern Orte weitläufiger zu erklären im Laokoon versprach. Das ist es, wovon mir damals Herr Klotz ganz und gar keine Idee zu haben schien, ob ich ihn schon für einen Gelehrten von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke erkannte.

Aber ein richtiger und feiner Geschmack ist nicht immer ein allgemeiner und großer. Auch ist ein Mann von Geschmack noch lange kein Kunstrichter. Zu diesem finde ich in Herr Klotzen itzt noch eben so wenig Anlage als damals. Und auch für jenen würde ich ihn nicht erkannt haben, wenn er schon damals die deutsche Bibliothek dirigiert hätte, ein Werk, worin ich sehr gelobt worden, und welches ich ganz gewiß wieder loben würde, wenn ich Lust hätte, weiter darin gelobt zu werden. —

Auf diese Antwort, und nachdem Herr Klotz den Verfolg meiner Briefe erhalten hatte, erschien ein zweiter Aufsatz von ihm in dem nämlichen Correspondenten[1]. Er merkte, daß es mit der vornehmen, abweisenden Miene nicht ganz gethan sein dürfte, er ließ sich also auf die Rechtfertigung seines Tadels ein, und hören Sie doch, was er diesem Tadel überhaupt für eine Beschönigung giebt! „Wenn Herr Lessing“, lauten die Worte, „über die Zweifel, die ich gegen seinen Laokoon auf die bescheidenste Art gemacht habe, mir so deutlich seinen Unwillen bezeugt, so kann mich Dieses nicht anders als sehr befremden. Herr Lessing verlangte in einem Briefe vom 9ten Juni 1766 meine Widersprüche ohne allen Rückhalt, und er bezeugte mir in so gefälligen und höflichen Ausdrücken sein Verlangen über mein Urtheil von seinem Laokoon, daß ich es sogar für meine Schuldigkeit

[1] St. 154. 155. vor. Jahr. [24. und 27. Sept. 1768.]

hielt, ihm meine Meinung über Einiges zu sagen. Ich habe auch Dieses, wie ich glaube, auf eine Art gethan, die der Höflichkeit, welche mir Herr Lessing erwies, gemäß war. Es war mir bloß um die Liebe zur Wahrheit zu thun; nie habe ich den Willen gehabt, etwan Fehler aufzusuchen, und dadurch Herrn Lessing beschwerlich zu werden. Wäre Dieses meine Absicht gewesen, so würde ich gewiß seine Hypothese vom Borghesischen Fechter zuerst angegriffen haben. Ehe noch in den Göttingschen Anzeigen (1768. S. 176) diese Erinnerung gemacht wurde, hatte ich bemerkt, daß Herr Lessing zwei Statuen mit einander verwechselt habe. Denn die Stellung des Fechters (s. Villa Borghese S. 217) kann ganz und gar nicht dem Chabrias beigelegt werden."

O des unschuldigen, friedlichen, mit dem Mantel der christlichen Liebe alle Mängel bedeckenden, nur aus Gefälligkeit widersprechenden Mannes! Wie unleidlich, wie zänkisch, wie mir selbst ungleich, muß ich gegen ihn nicht erscheinen! — Wenigstens legt er es darauf an, daß ich so erscheinen soll.

Seinen bis itzt so freundlich versparten Vorwurf, den Borghesischen Fechter betreffend, haben wir schon vorgehabt[1]. Wenn es wahr ist, daß auch Er, und Er noch früher als der Göttingsche Gelehrte, meine Verwechslung dieses Fechters mit einer andern Statue bemerkt hat, so mache er sein Wort nunmehr gut. Er zeige, wie und worin diese Verwechslung geschehen; es liegt seiner Ehre daran, Dieses zu zeigen. Denn zeigt er es nicht, kann er es nicht zeigen, so war er auch hier nicht bloß der kahle Nachbeter, sondern der plagiarische Nachbeter, der bei allem seinen Nachbeten immer noch selbst gelesen, selbst gedacht haben will. Er merke aber wohl, es ist von der Verwechslung, nicht von der Deutung der Statue die Rede!

Von den besondern Rechtfertigungen seines Tadels führe ich Nichts an. Er hat getadelt, und ich habe mich verantwortet; er besteht auf seinem Tadel, und ich schweige. Mich selbst wiederholen, ist mir noch ekelhafter, als es dem Leser sein würde; neue Erläuterungen aber sehe ich nicht hinzu zu setzen. Das letzte Wort will ich ihm gern lassen. Nur die Einbildung kann ich ihm nicht lassen, Jemanden in der Welt überredet zu haben, daß ich ihn um sein Urtheil über meinen Laokoon gebeten.

Und Das hätte ich nicht gethan? Gewiß nicht. Aber er beruft sich ja auf eine Zuschrift von mir? Sie sollen bald hören, wa es damit für eine Bewandtniß hat.

---

[1] Brf. 36.

Denn nun war der erste Theil dieser Briefe erschienen; und kaum war er erschienen, so war er auch schon in dem siebenten Stücke der deutschen Bibliothek des Hrn. Klotz — wie soll ich es nennen? wie würden Sie es nennen, was Sie da von Seite 465 bis 478 gelesen haben, oder geschwind noch lesen müssen?

Zweiundfunfzigster Brief.

Herr Klotz sahe, daß ich es nicht bei der Schutzwehr wolle bewenden lassen; er sahe, daß ich ihm den Krieg in sein eignes Land spiele, und Das war ihm zu arg! Nach diesem Hochverrathe war weiter an keine Schonung zu denken, und er brach mit seiner ganzen Artillerie von Voraussetzungen, Verdrehungen, Verläumdungen und Vergiftungen wider mich auf. Hatte ich es doch gedacht!

Indeß, meinen Sie, müsse es damit wohl seine Richtigkeit haben, daß ich den Hrn. Klotz um sein Urtheil über meinen Laokoon ersucht. Denn er erzähle ja die ganze Geschichte, wie er auf die Prüfung desselben gekommen, und diese fange er mit einem Briefe an, den ich aus Berlin, unterm 9ten Jun. 1766 an ihn geschrieben.

Schlimm genug, daß er sie damit anfängt. Ich habe also wohl zuerst an ihn geschrieben? Nicht Er ist es, sondern ich bin es also wohl, der die Correspondenz zwischen uns eröffnet hat? Oder hat er es im Ernst vergessen, daß mein Brief vom 9ten Jun. Nichts als eine Antwort auf seine Zuschrift vom 9ten Mai war? Hat er es im Ernst vergessen, daß er mich in dieser seiner frühern, seiner ersten Zuschrift um Erlaubniß bat, mir seine Zweifel über den Laokoon in den Actis litter. mittheilen zu dürfen?

Wenn Das ist, so bin ich genöthiget, ihm sein Gedächtniß aufzufrischen; und er kann es nicht übel deuten, daß ich in der Art, es zu thun, seinem Beispiele folge. Wenn ihm erlaubt war, eine Stelle aus meinem Briefe drucken zu lassen, so kann mir nicht anders als vergönnt sein, eben Das mit seinem ganzen Briefe zu thun. Hier ist er, von Wort zu Wort!

„Ich erinnere mich, mein werthester Herr, Sie in meinem zartesten Alter bei meinem Vater in Bischofswerde gesehen zu haben, wohin Sie ein gewisser Herr Lindner, wo ich nicht irre, begleitet hatte. Sie können nicht glauben, wie sehr ich mich freue, so oft ich meinen Freunden sagen kann, daß ich Sie von Person zu kennen das Glück habe. Warum ich es für ein Glück halte, würde ich Ihnen erzählen, wenn ich glaubte, daß

man Ihre Freundschaft durch eine Sprache verdienen könnte, welche Ihnen verdächtig scheinen möchte, da sie so oft von der Verstellung gebraucht worden. Aber erzeigen Sie mir immer die Wohlthat und glauben Sie mir auf mein Wort, daß ich es alle Zeit für meine Pflicht gehalten, einer Ihrer aufrichtigsten Verehrer zu sein, und daß vielleicht Wenige Sie so zärtlich, so ohne alle Nebenabsichten geliebt haben als ich.

Wie viel Vergnügen macht mir nicht Ihr Laokoon! Ich bin Ihnen es schuldig, daß ich einmal an einem Orte, wo Barbarei und Unwissenheit herrscht und wo ich nur verdrießliche Geschäfte habe, auf einige Tage aufgeheitert worden. Ein Mann von Ihrer Denkungsart nimmt mein Geständniß nicht übel, daß ich nicht überall mit Ihren Meinungen zufrieden bin. Ja ich bin so frei zu glauben, daß Sie mir erlauben, wenn ich meinen Zweifeln weiter nachgedacht habe, solche in den Actis litter. Ihnen mitzutheilen. Ich thue es, um noch mehr von Ihnen zu lernen. Denn wie viel habe ich nicht schon in Ihrem Buche gelesen, das ich zuvor nicht wußte!

Ich habe mir vorgenommen, eine neue Ausgabe der Epp. Hommeric. [Homerischen Gedichte] zu machen. Es sind mir verschiedene geschnittene Steine und andere Monumente vorgekommen, woraus ein ziemlicher Zuwachs von Anmerkungen entstanden. Das Gedicht des Sadolets über den Laokoon hatte ich aus Joh. Matthaei Toscani Carmin. Poetar. illust. Italorum (Lutetiae 1577), wo es im 2ten Theile S. 132 stehet, mir gleichfalls angemerkt. Nun sehe ich, daß Sie mir zuvorgekommen sind.

Vielleicht ist dem Lieblinge der Griechischen Muse es nicht unangenehm, wenn ich noch hinzusetze, daß die noch nicht bekannte Anthologie des Strato nun völlig in meinen Händen sei. Ich habe einen Theil dieser kleinen Gedichte meinem Commentar über den Tyrtäus eingewebt, welchen Richter itzt mit einer vielleicht übertriebenen Pracht druckt. Ein großer Theil aber ist zu frei, als daß er wenigstens von mir bekannt gemacht werden könne. — Doch ich trage Bedenken, weiter mit Ihnen zu reden, bis ich die Versicherung habe, daß Sie mir erlauben, Ihr Freund zu sein. Unterdessen bin ich doch alle Zeit

Halle, den 9. Mai,
1766. Ihr gehorsamster Diener,
Klotz."

Diesen Brief erhielt ich, als mir ein Brief von dem Manne aus dem Monde gerade nicht mehr und nicht weniger erwartet gewesen wäre. Aber beantwortet mußte er doch werden. Und wie? Der Ton war angegeben, in welchen es die ungesittetste

Kälte gewesen wäre, nicht einstimmen zu wollen. Hr. Klotz erinnert sich, mich in seinem zartesten Alter in dem Hause seines Vaters gesehen zu haben; ich werde mich Dessen auch erinnern müssen. Herr Klotz versichert mich, alle Zeit Einer der aufrichtigsten Verehrer von mir gewesen zu sein, von mir als Schriftsteller, versteht sich; und Herr Klotz war auch Schriftsteller. Herr Klotz bekennt, Vieles aus meinem Buche gelernt zu haben, was er vorher nicht wußte; Das will sagen, wenn man Vieles nicht weiß, kann man aus dem ersten dem besten Buche, oder richtiger zu reden, aus dem ersten dem schlechtesten Vieles lernen, und also auch dieses Kompliment kann ich ihm in aller Demuth zurückgeben. Endlich; Hr. Klotz ist nicht überall meiner Meinung; er hat Zweifel über mein Buch; er will diesen Zweifeln weiter nachdenken; er glaubt, daß ich Ihm sodann erlauben werde, mir sie öffentlich mittheilen zu dürfen: erlauben! und wenn ich es ihm nicht erlauben wollte? Was für Ungereimtheiten man nicht alles aus lieber Höflichkeit zu schreiben pflegt! Also nicht bloß erlauben muß ich ihm Das, ich muß ihm wenigstens versichern, mich darauf zu freuen.

Allein diese Versicherung — ich frage Sie, mein Freund, ich frage einen Jeden, der Lust hätte, mir darauf zu antworten, — ist diese Versicherung, daß mir das Urtheil, die Anmerkungen, die Zweifel, die mir Herr Klotz zuerst anbietet, willkommen sein werden, ist diese Versicherung eine eigentliche von mir herstammende Bitte um dieses Urtheil, um diese Anmerkungen und Zweifel? Kann man sagen, daß ich ihn um Das ersucht habe, was ich, von ihm anzunehmen, mich nicht weigern durfte? Gleichwohl sagt es Hr. Klotz; gleichwohl darf er sich unterstehen, es mit meinen eigenen Worten beweisen zu wollen.

Meine eigene Worte sollen diese gewesen sein: „Ich verspreche meinem Laokoon wenige Leser, und ich weiß, daß er noch wenigere gültige Richter haben kann. Wenn ich Bedenken trug, den Einen davon in Ihnen zu bestechen, so geschah es gewiß weniger aus Stolz als aus Lehrbegierde. Ich habe Ihnen zuerst widersprochen; und ich würde sagen, es sei bloß in der Absicht geschehen, mir Ihre Widersprüche ohne allen Rückhalt zu versichern, wenn ich glaubte, daß ein rechtschaffner Mann erst gereizt werden müßte, wenn er nach Ueberzeugung sprechen sollte. Der häßliche Thersites soll unter uns eben so wenig Unheil stiften, als ihm vor Troja zu stiften gelang. Schreibt man denn nur darum, um immer Recht zu haben? Ich meine, mich um die Wahrheit eben so verdient gemacht zu haben, wenn ich sie verfehle, mein Fehler aber die Ursache ist, daß sie ein Anderer entdeckt, als wenn ich sie selbst entdecke. Mit diesen

Gesinnungen kann ich mich auf Ihr ausführliches Urtheil in den Actis litter. nicht anders als freuen."

Ich erkenne in diesen Worten meine Denkungsart, es mögen also gar wohl meine eigenen Worte gewesen sein. Aber was daraus für Hr. Klotzen? Es waren, wie Sie gesehen, erwiedernde Worte, nicht auffodernde Worte. Ja so wenig auffodernd, daß sie ihn vielmehr hätten stutzig machen müssen. Ich lasse ihm merken, daß ich über meinen Laokoon nur sehr wenige Richter für gültige Richter erkennen dürfte; und wenn ich ihn itzt einen Augenblick für diesen annehme, so geschieht es nur, weil er sich so zuversichtlich für jenen aufwirft. Er will Richter sein; und daraus schließe ich, daß er sich aus der kleinen Zahl der gültigen zu sein fühlen müsse. Konnte ich ihn damals schon besser kennen, als er sich kannte? —

Aber ein Wort von dieser so stolz klingenden Aeußerung selbst! Sie klingt es bloß; sie ist es gar nicht. Nicht darum, meinte ich, könne mein Laokoon nur sehr wenige gültige Richter haben, weil ganz außerordentliche Kenntnisse, ein ganz besonderer Scharfsinn dazu erfodert würden; wahrlich nicht darum. Ich müßte ein großer Geck sein, wenn ich Das gemeint hätte. Der Männer, die unendlich mehr Kenntnisse von dahin einschlagenden Dingen besitzen als ich; der Männer, die unendlich mehr Scharfsinn haben als ich — giebt es überall die Menge. Aber Deren, die Beides, Kenntnisse und Scharfsinn, auch nur in einem leidlichen Grade in sich vereinigen, giebt es so viele schon nicht. Unter diesen Wenigern giebt es noch Wenigere, welche diesen Scharfsinn, den sie haben, auf dergleichen Kenntnisse, die ihnen auch nicht fehlen, anwenden zu können oder zu dürfen glauben. Die Mehresten von ihnen halten Scharfsinn, auf solche Kenntnisse angewandt, für eine unfruchtbare Spitzfindigkeit, die selbst dem Vergnügen, das sie aus diesen Kenntnissen ziehen, nachtheilig werden müsse. Nur hier und da wagt es Einer dann und wann, dieses sein Vergnügen auf das Spiel zu setzen, und in der Beschauung und Musterung und Läuterung desselben Vergnügen zu finden. Und so wie diese höchst seltenen Grübler nur meine Leser sein werden, so können nur die Geübtesten derselben meine Richter sein. Aber Tausend gegen Eines, daß sich unter diesen kein Dichter, kein Maler finden wird. Es hat daher nie meine Absicht sein können, unmittelbar für den Dichter, oder für den Maler zu schreiben. Ich schreibe *über* sie, nicht *für* sie. Sie können mich, ich aber nicht sie entbehren. Um mich in einem Gleichnisse auszudrücken: ich wickle das Gespinnste der Seidenwürmer ab, nicht um die Seidenwürmer spinnen zu lehren, sondern aus der Seide für mich und meines Gleichen Beutel

zu machen; Beutel, um das Gleichniß fortzusetzen, in welchen ich die kleine Münze einzelner Empfindungen so lange sammele, bis ich sie in gute wichtige Goldstücke allgemeiner Anmerkungen umsetzen, und diese zu dem Kapitale selbstgedachter Wahrheiten schlagen kann. —

Dreiundfunfzigster Brief.

Das also ist erwiesen, daß ich den Hrn. Klotz um sein Urtheil nicht gebeten habe. Ich habe es bloß nicht verbeten.

Ich war nie begierig darnach gewesen, ehe mich seine Zuschrift begierig darnach machte. Aber ich erinnerte mich, daß ich ihm zu dem öffentlichen Widerspruche, zu welchem er sich aufwarf, wohl könne gereizt haben. Gereizt! denn ich hatte ihm selbst gelegentlich widersprochen. Doch mußte ich ihn auch nicht glauben lassen, daß ich ihn für gereizt hielte, oder mußte es ihm nur durch die Versicherung, daß ich ihn nicht dafür hielt, merken lassen. Kurz ich sehe noch nicht, wie ich ihm damals hätte anders antworten können, als ich ihm geantwortet habe.

Aber hören Sie weiter. — Nach Verlauf von fünf Monaten erschien das Stück von den Actis litt.[1], in welchem Hr. Klotz Wort hielt; und er hatte die Güte, es mir mit einem zweiten Schreiben selbst zuzuschicken. Ich theile auch dieses ganz mit; denn da Herr Klotz es einmal für gut befunden, unser Publikum in einen Privatbrief gucken zu lassen; so mag diesem Publico nun lieber gar Nichts verhalten bleiben, was unter uns vorgefallen. Es lautet so:

„Nachdem ich einen ganzen Sommer auf Ihre Ankunft in Halle, mein werthester Herr, gewartet, und mit dieser Hoffnung mir alles das Unangenehme, welches mein Professoramt bei sich führet, versüßt hatte, bringt mir mein Freund, Hr. Hausen, die Nachricht, daß Sie in Berlin sind. Es bleibt mir also Nichts übrig, als um mir das Vergnügen, Sie zu umarmen, zu verschaffen, selbst nach Berlin zu reisen, und ich hoffe gewiß, daß ich auf Ostern meinem Verlangen werde ein Genüge leisten können. Unter die Vortheile, die ich mir von dem Warschauer Antrage versprach, rechnete ich immer auch den, daß ich Sie einige Wochen genießen würde.

Sie haben mir die Erlaubniß gegeben, Das nieder zu schreiben, was ich bei dem Lesen Ihres vortrefflichen Laokoons

[1] Voluminis III. Pars III.

gedacht. Wenn Sie einige Augenblicke beigelegter Schrift gönnen wollen, so werden Sie sehen, daß ich mich derselben bedient habe. Ein Mann von gegründetem Ruhme und edelem Bewußtsein seiner Verdienste erlaubt dem andern gern, seine schwachen Bemühungen, ihm nachzuahmen, zeigen zu dürfen, und wenn er auch gleich einsieht, daß er ihn nicht erreicht, so verzeiht er ihm doch den Mangel an Kräften und liebt ihn wegen seines guten Willens. Dieser Gedanke verspricht mir eine freundschaftliche Aufnahme meiner Einfälle von Ihnen.

Es war mir genug, daß Herr Hausen mir sagte, daß einige Berlinische Gelehrte sich über meinen Auszug aus der allgemeinen Welthistorie gewundert hätten, um die ganze Arbeit wieder aufzugeben. Die Umstände, in welchen ich mich befand, da sie mir angetragen wurde, nöthigten mich, eine Sache zu unternehmen, bei der ich bloß den Fleiß eines Tagelöhners anzuwenden brauchte. Allein schon der Wink eines einsichtsvollen Kunstrichters zwingt mich zu erröthen, und lieber Alles einzubüßen, als Vertrauen und Gunst der Männer, gegen deren Urtheil ich nicht gleichgültig sein kann.

Ich hoffe nun bald durch Bücher und andern Vorrath mich in den Stand zu setzen, ein Buch von der alten Steinschneiderkunst zu verfertigen, wozu ich den Plan seit einigen Jahren gemacht, und an dessen Ausführung mich die allhier herrschende Barbarei und der Mangel an Hülfsmitteln gehindert.

Mit einer Hochachtung und Ergebenheit, in deren Aufrichtigkeit ich Niemanden in der Welt nachgeben werde, habe ich die Ehre zu sein

Halle, den 11. Oct. 1766.

Ihr gehorsamster Diener,

Klotz."

Was sagen Sie zu diesem Briefe, mein Freund? Ist es nicht ein feiner, artiger, süßer, liebkosender Brief, voller Freundschaft, voller Vertraulichkeit, voller Demuth, voller Hochachtung? O gewiß! — Und die Schrift erst, die dabei lag! Das nenne ich eine Recension! Das ist ein Mann, der zu loben versteht! O, wie schwoll mir mein Herz! Nun wußte ich doch, wer ich war! Ich war elegantissimi ingenii vir [ein Mann von feinstem Geiste]; ich war verus Gratiarum alumnus [ein wahrer Zögling der Grazien]; mir hatten die Musen dudum principem inter Germaniae ornamenta locum [schon längst den ersten Platz unter den Zierden Deutschlands] zuerkannt; ich war es, der nicht anders als cognitis optimis fere

omnium populorum libris, artium natura perspecta, conjunctaque antiquarum litterarum scientia cum recentiorum auctorum lectione [bekannt mit den besten Büchern fast aller Völker, das Wesen der Künste durchschauend und die Kenntnisse der alten Literatur mit der Lectüre der neuern Schriftsteller verbindend], die Feder ergriffen. Nun war mir mein Buch erst lieb! Denn es war dem Hrn. Klotz ein aureolus libellus [goldenes Büchlein], und er rief einem Jeden, der es in die Hand nehmen wolle, mit den Worten des Plato zu, vorher den G r a z i e n z u o p f e r n!

Was werde ich auf diesen Brief und auf diese Recension dem allerliebsten Verfasser nicht alles geantwortet haben! Mit welcher entzückenden Dankbarkeit werde ich ihm ein ewiges Schutz- und Trutzbündniß gelobet haben! Nicht wahr? —

Ich ersuche den Herrn Klotz, meine Antwort auf dieses sein zweites Schreiben, auf diese seine Recension, drucken zu lassen. Sie wird mich freilich jetzt beschämen, wenn sie so ausgefallen ist, wie ich glauben muß, daß er sie erwartet hat. Aber er schone mich nur nicht; ich muß gedemüthiget sein, und was könnte mich mehr demüthigen, als mit ihm das Mulus mulum [Ein Esel leckt den andern] gespielt zu haben?

Vierundfunfzigster Brief.

Die Wahrheit, mein Freund, ist, daß ich dem Hrn. Klotz ·auf sein zweites Schreiben, auf seine Recension — ganz und gar nicht geantwortet habe; daß ich ihm noch heute darauf antworten soll. Ich hatte an seinem zweiten Briefe genug: meine Antwort würde nur vielleicht einen dritten nach sich gezogen haben; und was wäre es, ob ich erst bei dem dritten oder bei dem vierten abgebrochen hätte? Abbrechen hätte ich doch einmal müssen; und ich denke, je früher eine solche Unhöflichkeit erfolgt, desto kleiner ist sie.

Auf den ersten Brief konnte ich dem Herrn Klotz verbindlich, aber doch noch mit Bestande der Wahrheit antworten.· Ich nahm den Mann vorläufig so an, als ich ihn zu finden wünschte; und wer hat es je für Beleidigung der Aufrichtigkeit gehalten, die Anrede eines Unbekannten mit g u t e r F r e u n d zu erwiedern, weil sich endlich findet, daß dieser Unbekannte weder gut, noch Freund ist? — Mit dem zweiten Briefe hingegen war es anders. Ihm verbindlich darauf zu antworten, hätte ich schlechterdings gegen meine

Ueberzeugung sprechen müssen; und nach meiner Ueberzeugung mit ihm zu reden, Das hätte ihm leicht empfindlicher fallen mögen, als ich von dem bloßen Stillschweigen befürchten durfte, von welchem er sich noch immer eine Ursache denken konnte, wie sie seiner Eitelkeit am Wenigsten auffiel.

Und zwar hatte diese Alternative, gegen Hrn. Klotzen entweder den Schmeichler zu spielen, oder ihm unangenehme Dinge zu sagen, einen doppelten Grund. Seine Lobsprüche waren mir äußerst ekel, weil sie äußerst übertrieben waren; und seine Einwürfe fand ich höchst nüchtern, so ein gelehrtes Maul er auch dabei immer zog.

Ueber Jenes hätte ich ihm sagen müssen: „Mein werthester Herr, ein Anderes ist, Einem Weihrauch streuen; und ein Anderes, Einem, mit Wernicken zu reden, das Rauchfaß um den Kopf schmeißen. Ich will glauben, daß Sie das Erste thun wollen; aber das Andere haben Sie gethan. Ich will glauben, daß es Ihre bloße Ungeschicklichkeit in Schwenkung des Rauchfasses ist, aber ich habe demohngeachtet die Beulen und fühle sie. Daß ich ein ziemlich gutes Büchelchen geschrieben, kitzelt mich freilich, selbst von Ihnen zu vernehmen. Es kitzelt mich freilich, mich von Ihnen unter die Zierden Deutschlands gezählt zu sehen, denn wer will nicht seinem Vaterlande wenigstens gern keine Schande machen? Aber nun genug mit dem Kitzeln; denn sehen Sie, ich muß mich schon mehr krümmen, als ich lachen kann. Oder denken Sie, daß meine Haut Elephantenleder ist? Das müssen Sie wohl denken, denn Sie machen es immer ärger, und Sie werden mich todt kitzeln. Sie ertheilen mir unter den Zierden Deutschlands nicht allein eine Stelle, Sie ertheilen mir eine von den ersten, wo nicht gar die erste. Ja, nicht Sie bloß ertheilen sie mir, Sie lassen sie mir von den Musen ertheilen; und lassen sie mir von den Musen damals schon längst ertheilt haben. Cui dudum principem inter Germaniae ornamenta locum Musae tribuerunt! [Dem die Musen schon längst den ersten Platz unter den Zierden Deutschlands zuerkannt haben.] Mein werthester, werthester Herr, mir wird bange um Sie. Wenn Sie im Ernste so denken, so haben Sie das Pulver wohl nicht erfunden. Sagen Sie es aber nur, ohne selbst ein Wort davon zu glauben, bloß um mich zum Besten zu haben, so sind Sie ein schlimmer Mann. Doch Sie mögen leicht weder so schlimm, noch so einfältig sein, Sie preisen die Felsenkluft wohl nur des Widerhalles wegen. Sie schneiden den Bissen nicht für meine, sondern für Ihre Kehle; was mir Würgen verursacht, geht bei Ihnen glatt herunter. Wenn Das ist, mein werthester Herr, so bedauere ich Sie,

daß Sie an den Unrechten gekommen. Den Ball, den ich nicht fangen mag, mag ich auch nicht zurückwerfen. Sie sind zuverlässig gelehrter als ich; aber Sie darum unter die Zierden Deutschlands einzuschreiben, Sie hinzustellen, wo Sie mich hinstellen wollen, Das kann ich nicht und wenn es mir das Leben kostete! Haben es die Musen bereits gethan, so weiß ich Nichts davon, und ohne sichern Grund möchte ich den Musen so was nicht gern nachsagen. Wollen es die Musen noch thun, Das soll mich freuen; aber lassen Sie uns fleißig sein und warten. Die Ehre ist am Ziele, und von dem Ziele läuft man nicht aus." —

Ueber den zweiten Punkt hätte ich dem Herrn Klotz sagen müssen: „Mein werthester Herr, ich finde, daß Sie ein sehr belesener Mann sind, oder sich wenigstens trefflich darauf verstehen, wie man es zu sein scheinen kann. Sie mögen auch wohl hübsche Collectanea haben. Ich habe dergleichen nicht; ich mag auch nicht ein Blatt mehr gelesen zu haben scheinen, als ich wirklich gelesen habe; ich finde manchmal sogar, daß ich für meinen gesunden Verstand schon viel zu viel gelesen habe. Mein halbes Leben ist vergangen, um zu lernen, was Andere gedacht haben. Nun wäre es bald Zeit, selbst zu denken; oder, wenn es damit zu spät sein sollte, wenigstens Das, wovon ich gelernt habe, daß es Andere gedacht, mir so zu ordnen, mir so zu berichtigen und aufzuhellen, daß es zur Noth für meine eigenen Gedanken gelten kann. Es scheinet nicht, daß Sie schon da halten, wo ich halte; es scheinet nicht, daß Sie das Bedürfniß, in Ihrem Kopfe aufzuräumen, schon so dringend fühlen, als ich es fühle: Sie sammeln noch; und ich werfe schon wieder weg. Ich erkenne es mit Dank, daß Sie so geschäftig und dienstfertig um mich sein wollen; aber bemerken Sie doch nur, mein werthester Herr, daß Sie mir fast lauter Dinge in die Hand geben, die ich dort schon in den Winkel gestellt habe. Vieles geben Sie mir auch für etwas ganz Anders in die Hand, als es ist. Ueberhaupt aber verkennen Sie meine Absicht: Sie halten sich bei den beiläufigen Erläuterungen auf, und über die Hauptsache fahren Sie dahin. Ich möchte Sie wohl um mich haben, um Sie als ein lebendiges Register zu nutzen: an Seitenzahlen würden Sie mich nicht Mangel leiden lassen; nur für die Gedanken müßte ich selbst sorgen. Wohl zu behalten, daß ich Ihnen auch noch die Seitenzahlen nachzuberichtigen nicht versäumte! Denn oft sagt das Register etwas ganz Anders als das Buch. Ich versprach mir an Ihnen einen Mann, die mit mir denken würde; und ich finde einen, der für mich nachschlagen und in den Kupferbüchern für mich bildern will. Wenn Ihnen

ein Gefalle damit geschieht, so sollen Sie mit jeder Ihrer Erinnerungen völlig Recht haben; was mein Buch beweisen und erläutern soll, beweiset und erläutert es darum nicht ein Haar weniger." —

So und nur so hätte ich dem Herrn Klotz antworten können, ohne meiner Freimüthigkeit Gewalt zu thun. Aber wenn ich mich fragte, wozu diese Gewalt? so fragte ich mich auch zugleich, wozu diese Freimüthigkeit? Was wird sie nutzen, als daß du dir aus einem ungewissen Freunde einen gewissen Feind machst? Wähle das Mittel; erspare deiner Freimüthigkeit die Gewalt, indem du dir die Freimüthigkeit selbst ersparest; schweig! — Und ich schwieg.

Fünfundfunfzigster Brief.

Ich schwieg in das zweite Jahr; und ich würde sicherlich noch schweigen —

„Wenn Herr Nicolai mit seiner Allgemeinen Bibliothek nicht wäre."

So sagt Herr Klotz! „Damals", sagt er[1], „als ich noch an keine Deutsche Bibliothek gedacht (als meine Deutsche Bibliothek noch nicht Schuld war, daß Herr Nicolai von seiner Allgemeinen Bibliothek weniger Exemplare auf der Messe verkaufte[2]), stand ich bei Herr Nicolai und seinen Freunden noch in Gnaden. Aber sobald ich mich an die Spitze der über den kritischen Despotismus Unzufriednen stellte, so sahe man mich auch mit andern Augen an; dann schrieb der jüngere Herr Kandidat Lessing in Berlin wider mich Zeitungsartikel, wovon der eine so ehrenrührig war, daß er auf Befehl eines großen Ministers unterdrückt wurde; dann ergriff Hr. Magister Lessing die Feder; dann ward ich selbst in der Allgemeinen Bibliothek gemißhandelt." —

Dieser Magister Lessing soll ich sein, und dieser Kandidat Lessing soll mein Bruder sein, und wir Beide sollen bloß und allein wider den Hrn. Magister Klotz die Feder ergriffen haben, um die Nahrung des Hrn. Buchhändler Nicolai aufrecht zu erhalten!

Ich kann mich rühmen, daß ich schon manche tüchtige Lüge von mir und wider mich zu lesen, das Vergnügen gehabt habe, aber so eine grobe, aus der Luft gegriffene, hämtückische ist mir doch lange nicht vorgekommen als diese Klotzische! Mein

---

[1] S. 468.

[2] Hallische Zeitung 1768. St. 81.

Bruder mag sich selbst rechtfertigen, wenn er es der Mühe werth hält. Ob er Zeitungsartikel wider Hr. Klotzen gemacht hat, Das weiß ich nicht; daß er ehrenrührige gemacht haben sollte, Das glaub ich nicht; und gewiß ist es, daß ein solcher ehrenrühriger Artikel von ihm auf Befehl eines großen Ministers nicht kann sein unterdrückt worden, weil in Berlin kein Minister, sondern nur ein Geheimderrath die Zeitungen censieret. Ein Geheimderrath kann ja wohl einen andern Geheimdenrathe auch einen bloß empfindlichen Artikel haben ersparen wollen; und ein empfindlicher Artikel ist noch lange kein ehrenrühriger. Ich möchte Herr Klotzen wohl fragen, ob er diesen ehrenrührigen Artikel selbst gelesen? und ob er es ganz gewiß weiß, daß mein Bruder und niemand Anders ihn geschrieben? Hat er ihn nicht selbst gelesen, weiß er Dieses nicht ganz gewiß, so denke er doch einen Augenblick nach, welche Grausamkeit es ist, einen jungen unbekannten Menschen auf Gerathewohl der Welt damit zuerst bekannt zu machen, daß man ihm nachsagt, er sei fähig, ehrenrührige Dinge zu schreiben? Eine solche Beschuldigung ist ehrenrührig; und wenn sie Herr Klotz nicht unwidersprechlich erweisen kann, so ist Er der ehrenrührige Schreiber, zu dem er hier meinen Bruder machen will.

Doch wie gesagt, ich will nur meine Thüre rein halten; und was braucht es dazu mehr als eine Erklärung, die ich vielleicht schon längst hätte thun sollen?

Diese nämlich: Herr Nicolai ist mein Freund; aber mit seiner Allgemeinen Bibliothek habe ich Nichts zu schaffen. Sie ist bereits bis auf die Hälfte des neunten Bandes angewachsen, und noch soll ich die Feder für sie ansetzen. Da ist nicht eine einzige Recension, nicht eine einzige kleine Nachricht, welche sich von mir herschriebe! Da ist kein einziges Urtheil, auf welches ich, mir wissentlich, den geringsten Einfluß gehabt hätte!

In dem fünften Bande waren gewisse Psalmen und Threnodien, die ich noch lesen soll, anders angezeigt worden, als es sich der Verfasser und dessen Freunde versehen hatten. Sogleich erschien ein langes Sendschreiben an mich[1], in welchem ich auf die bitterste und verächtlichste Weise darüber zur Rede gestellt ward. Ich möchte nun, hieß es, jene hündische, eselhafte Kritik selbst gemacht haben oder nicht, sei es doch immer gut, mir den Kopf dafür zu waschen! Denn es sei doch einmal weltkundig, daß ich Einer der vornehmsten Mitarbeiter an der Allgemeinen Bibliothek sei; es geschehe doch unter meinem Namen, daß ein so entsetzlicher

[1] In Leipzig bei Hilschern. 1768.

Mensch einem der größten Dichter unserer Zeit ein so himmelschreiendes Unrecht zufüge; ich müsse also einem solchen Unwesen steuern, oder wenigstens, wenn mir an der Hochachtung der Welt noch das Geringste gelegen sei, öffentlich meinen Abscheu dagegen bezeigen und erklären, daß ich ihm nicht zu steuern vermöge.

Wie man gewisse Dinge gerade deswegen nicht thut, weil gewisse Leute behaupten, daß man sie thun müsse, so bezeigte und erklärte ich von Allem, was der Sendschreiber meinte, daß ich nothwendig bezeigen und erklären müsse, schlechterdings Nichts. Dieser Elende, dacht ich, der fähig ist, einen bei sich niederfallenden Stein in der Wuth aufzugreifen und ihn dem Ersten, den er in die Augen fasset, an den Kopf zu werfen — dieser Elende mag von dir glauben, was er will! Wer wird es ihm nachglauben?

Aber hierin betrog ich mich. Denn ich habe nachher nur allzu oft die nämliche Sprache wider mich führen hören. Selbst in diesem Augenblicke lege ich ein Zeitungsblatt des Hrn. Riedels aus der Hand[1], in welchem er von dem letzten Stücke der Allgemeinen Bibliothek anmerkt, „daß in zwei Recensionen die Parteilichkeit gar zu sichtbar sei; in der von den Reliquien und in der, welche die Nachricht von Künstlern und Kunstsachen betrifft.“ „Der bittere Tadel des Herrn von Heineke“, setzt er hinzu, „und das Lob, welches ihm neulich Hr. Lessing ertheilte, machen einen Gegensatz aus, bei welchem wir nicht wissen, was wir denken sollen.“ Nicht wissen, was wir denken sollen! Und warum denn nicht? Ohnstreitig, weil Hr. Riedel das Simpelste und Natürlichste nicht denken will! Oder wäre es das Simpelste und Natürlichste etwa nicht, auch schon aus diesem einzigen Exempel zu schließen, wie wenig ich mit der Allgemeinen Bibliothek colludiere? Was geht es mich an, wie die Allgemeine Bibliothek urtheilet? Warum muß ich ihr Urtheil nothwendig zu meinem machen? Warum sie mein Urtheil zu ihrem? Das Einverständniß, das Herr Riedel zwischen ihr und mir voraussetzt, worauf gründet es sich? Was für Beweise kann er davon geben?

Doch Er und sein theuerster Freund, Herr Klotz, haben es sich nun einmal vorgenommen, der Welt eine Berlinische Literaturschule aufzuheften, und mich zu Einem von den Stiftern derselben zu machen. Diese Schule soll in den Journalen, welche Herr Nicolai seit zwölf Jahren besorgt, leiben und leben, und den unerträglichsten Despotismus üben. Der Mißvergnügten über diesen Despotismus sollen in Deutschland

[1] Erfurtische gelehrte Zeitung, 43stes Stück.

unzählige sein, und Herr Klotz will sich endlich an die Spitze derselben gestellt haben.

Viel Glück zu diesen Erscheinungen und zu allen daraus folgenden Ritterthaten! Aber möchte ein freundlicher Genius die Augen dieser Helden, wenigstens nur in Absicht auf mich, erleuchten. Ich bin wahrlich nur eine Mühle, und kein Riese. Da stehe ich auf meinem Platze ganz außer dem Dorfe, auf einem Sandhügel allein, und komme zu Niemanden und helfe Niemanden und lasse mir von Niemanden helfen. Wenn ich meinen Steinen Etwas aufzuschütten habe, so mahle ich es ab, es mag sein, mit welchem Winde es will. Alle zweiunddreißig Winde sind meine Freunde. Von der ganzen weiten Atmosphäre verlange ich nicht einen Fingerbreit mehr, als gerade meine Flügel zu ihrem Umlaufe brauchen. Nur diesen Umlauf lasse man ihnen frei. Mücken können dazwischen hin schwärmen, aber muthwillige Buben müssen nicht alle Augenblicke sich darunter durchjagen wollen; noch weniger muß sie eine Hand hemmen wollen, die nicht stärker ist als der Wind, der mich umtreibt. Wen meine Flügel mit in die Luft schleudern, Der hat es sich selbst zuzuschreiben, auch kann ich ihn nicht sanfter niedersetzen, als er fällt. —

Seit dem Jahre 61 habe ich für die Journale des Herrn Nicolai gerade einen kleinen Oktavbogen geliefert, welcher die Anpreisung eines Werkes enthält, über dessen Güte wir Alle einig sind. Dennoch darf Hr. Klotz mich zum geschwornen Vorfechter des Hrn. Nicolai machen. Dennoch darf —

Doch genug hiervon. Schon wird meine eigene Rechtfertigung mir selbst zum Ekel.

Sechsundfunfzigster Brief.

Aber wenn es nicht Hr. Nicolai war, wer war es denn, der mich gegen Hrn. Klotzen aufbrachte? — Denn aufgebracht soll ich doch nun einmal sein.

Ich weiß nicht, was ich bin, oder zu sein scheinen mag. So viel weiß ich, daß ich Das, was ich bin, mit sehr kaltem Blute bin. Es ist nicht Hitze, nicht Uebereilung, die mich auf den Ton gestimmt, in welchem man mich mit Herr Klotzen höret. Es ist der ruhigste Vorbedacht, die langsamste Ueberlegung, mit der ich jedes Wort gegen ihn niederschreibe. Wo man ein spöttisches, bitteres, hartes findet, da glaube man nur ja nicht, daß es mir entfahren sei. Ich hatte nach meiner besten Einsicht geurtheilet, daß ihm dieses spöttische, bittere harte Wort gehöre, und daß ich es ihm auf keine Weise er-

sparen könne, ohne an der Sache, die ich gegen ihn vertheidige, zum Verräther zu werden.

Was war Herr Klotz? Was wollte er auf Einmal sein? Was ist er?

Hr. Klotz war bis in das Jahr 66 ein Mann, der Ein lateinisches Büchelchen über das andere drucken lassen. Die ersten und meisten dieser Büchelchen sollten Satyren sein und waren ihm zu Pasquillen gerathen. Das Verdienst der besten war zusammengestoppelte Gelehrsamkeit, Alltagswitz und Schulblümchen. Bei solchen Talenten konnte er seinen Beruf zum Journalisten von Profession nicht lange verkennen. Er ward es; doch auch nur erst auf Latein. Man lernte aus seinen Actis litterariis, daß er manch gutes Buch zu Gesicht bekomme; aber daß er über ein gutes Buch selbst etwas Gutes zu sagen wisse, davon sollen uns diese Acta noch den ersten Beweis geben. Wovon sie uns die häufigsten Beweise gaben, war der unglückliche Hang des Verfassers, in seine Urtheile die diffamierendsten Persönlichkeiten einzuflechten. Wenn z. E. ein Gelehrter, der nach Hr. Klotzens eigenem Geständnisse sich in seinen ersten Schriften mit Ruhm gezeigt hatte, in seinen letztern allmählich sinket oder einen Wisch mit unterlaufen läßt, in welchem man ihn gänzlich verkennet, was thut da Herr Klotz? Ist es ihm genug, den Verfall dieses Mannes anzumerken? die Nachlässigkeiten desselben ins Licht zu stellen? über die anscheinende Unwissenheit zu spotten? Ist es ihm genug, auf die Zerstreuungen von Weiten anzuspielen, aus welchen jene Nachlässigkeiten vielleicht entspringen? Zwar wäre auch dieser Schritt schon viel zu vermessen, schon viel zu weit über die Grenze der Kritik. Und doch wie unschuldig wäre er gegen den, den sich Herr Klotz erlauben dürfen. Lesen Sie, wie er dem D. Conradi mitgespielt, und erstaunen Sie![1] Aber erstaunen Sie nicht sowohl über die Frechheit als darüber, daß ihm eine solche Frechheit ungenossen ausgegangen. Um seinen Lesern begreiflich zu machen, wie die neuesten Schriften dieses Gelehrten so schlecht ausfallen können, um zu verhüten, — o des wahren Frelons, der sich einbildet, alle Menschen müßten, wie er[2], lieber an ihrer

[1] Act Litt. Vol. II. P. IV. p. 465.

[2] Der sich ruhig Fripon [Schurke] nennen läßt, aber sobald er sich mauvais auteur [schlechten Schriftsteller] nennen höret, erbittert ausrufet: Arretéz, s'il vous plait; on peut attaquer mes moeurs; mais pour ma reputation d'auteur, je ne le souffrirai jamais. [Haltet gefälligst; man kann meine Sitten angreifen, aber was meinen Ruf als Schriftsteller betrifft, so werde ich es niemals dulden.]

Rechtschaffenheit als an ihrer Gelehrsamkeit zweifeln lassen! — um zu verhüten, daß man nicht nach diesen neuesten Schriften die Wissenschaft ihres Verfassers schätze, ut Conradi doctrinam ab eorum forte judicio vindicet, qui eum non nisi ex postremis scriptis noverunt [um die Gelehrsamkeit des Conradi vor dem Urtheil Derjenigen in Schutz zu nehmen, die ihn nur aus seinen letzten Schriften kennen], — o des kritischen Biedermanns! — erzählt er uns, „D. Conradi habe sich seit einiger Zeit auf den Weinhandel und aufs Saufen gelegt, habe seine Creditores, man versteht nicht recht, ob betrogen? oder mit Anderer Schaden bereichert? bis er endlich, um bei Ehren zu bleiben und sich des Hungers zu erwehren, von Leipzig nach Marburg entweichen müssen."[1] — Abscheu-

[1] Hier ist die ganze Stelle: Est haud raro doctissimorum ingeniorum haec fortuna, ut, dum genio suo nimis indulgent, rebus a libris plane alienis facile distrahantur. Talem quoque expertus est juris civilis apprime peritus Conradus, qui, dum Lipsiae jurisprudentiam docuit, editis initio libris egregiis, eruditi ICti nomen sibi paraverat, at postea cum ad bibendi studium et vinarium commercium, quod non sine aliorum invidia, et insigni creditorum commodo exercebat, se convertisset, acceptam jam laudem adeo deseruit, ut aut nihil plane scriberet, aut, quando suo nomine aliquid edere debebat, vel amici cujusdam, his in litteris minime versati, opera uterer, vel ipse, quicquid in mentem venisset, in chartam coniiceret. Quod quidem non malevolo animo, aut calumniae causa scribimus, sed ut Conradi doctrinam ab eorum forte judicio vindicemus, qui eum non nisi ex postremis scriptis noverunt. Tandem, quo fami famaeque consuleret, Lipsia abiit in patriam suam Marburgum etc. (Nicht selten ist es das Schicksal der edelsten Geister, daß sie, während sie ihrem Genius allzu sehr nachgeben, leicht durch Dinge abgezogen werden, welche den Büchern völlig fremd sind. Ein solches Loos hat auch der des bürgerlichen Rechts in erster Reihe kundige Conradi, der, während er in Leipzig Vorlesungen über die Rechtswissenschaft hielt, Anfangs durch die Veröffentlichung vorzüglicher Bücher den Namen eines gelehrten Juristen erworben hatte, aber nachher, als er sich dem Trunk und Weinhandel zugewendet hatte, was er nicht ohne Anderer Neid und zum bedeutenden Vortheil seiner Gläubiger übte, seinen schon erworbenen Ruhm so sehr aufgab, daß er entweder gar Nichts mehr schrieb, oder wenn er Etwas unter seinem Namen herausgeben mußte, entweder die Mühe des ersten besten Freundes, der in den Wissenschaften in keiner Weise bewandert war, in Anspruch nahm, oder selbst auf das Papier warf, was ihm in den Sinn kam. Und Dieß schreiben wir nicht aus Uebelwollen oder um zu verläumden, sondern um die Gelehrsamkeit des Dr. Conradi vor dem Urtheil Derjenigen in Schutz zu nehmen, die ihn nur aus seinen letzten Schriften kennen. Endlich gieng er, aus Fürsorge für seinen Hunger und seinen Ruf, von Leipzig fort in seine Heimat Marburg u. s. w.]

licher Recensent, wer verlangt Das zu wissen? Sag uns, ob das Buch schlecht oder gut ist und von dem Uebrigen schweig! Auch wenn Alles wahr ist, schweig; denn die Gerechtigkeit hat dir es nicht aufgetragen, solche Brandmale auf die Stirne des Unglücklichen zu drücken! — Zwar hat Herr Klotz diesem Schandurthel die Buchstaben F. S. A. untersetzen lassen, ohne Zweifel, um uns damit zu sagen, daß er es nicht selbst abgefaßt habe. Aber selbst, oder nicht selbst, es ist darum nicht weniger sein Werk. Denn der allgemeine Titel, Acta litteraria scripsit Klotzius [Literarische Neuigkeiten geschrieben von Klotz], macht es dazu; und der Wirth, der in seiner Kneipschenke wissentlich morden läßt, ist nicht ein Haar besser als der Mörder.

Dieses und unzähliger ähnlicher Frevel ungeachtet, deren ein einziger hinreichend sein müßte, auch den besten Criticus der öffentlichen Verachtung so auszusetzen, daß er sich in seinem Leben nicht wieder unterstünde, seine Stimme hören zu lassen, gelang es Hr. Klotzen, sich einen Anhang zu erschimpfen, und einen noch größern sich zu erloben. Besonders hatte er einen Schwarm junger aufschießender Scribler sich zinsbar zu machen gewußt, die ihn gegen alle vier Theile der Welt als den größten, außerordentlichsten Mann ausposaunten, und ihn in eine solche Wolke von Weihrauch verhüllten, daß es kein Wunder war, wenn er endlich Augen und Kopf durch den narkotischen Dampf verlor. In dieser Betäubung wurde ihm das Reich der lateinischen Sprache zu enge und er beschloß, seine Eroberungen auch über das Reich der deutschen zu verbreiten. Die ersten Streifereien dahin wagte er in ein Paar Werklein, die, höchst arm an Gedanken und Sachen, mit deutschen Worten, aber wahrlich nicht deutsch geschrieben waren. Dennoch wurden auch diese bis in den Himmel erhoben; ihr Verfasser hieß in utroque Caesar [in Beidem ein Cäsar]; und der gute Mann vergaß es in vollem Ernste, daß alle diese Zujauchzungen Nichts als der vervielfältigte Widerhall seiner eigenen Bewunderung waren.

Auch Das hätte mögen hingehen! Unverdiente Lobsprüche kann man Jedem gönnen, und wer sie schwerlich von Andern erwarten dürfen. Nur wenn ein so precario [durch Betteln], so dolose [durch Betrug] berühmt gewordener Mann, sich mit dem stillen Besitze seiner erschlichenen Ehre nicht begnügen will; wenn der Irrwisch, den man zum Meteor aufsteigen lassen, nunmehr auch lieber sengen und brennen möchte, wenigstens überall um sich her giftige Dämpfe verbreitet: wer kann sich des Unwillens enthalten? und welcher Gelehrte,

dessen Umstände es erlauben, ist nicht verbunden, seinen Unwillen öffentlich zu bezeigen?

Von einem Manne, der nur eben versucht hatte, über einen Kohl, den er zum siebenundsiebzigsten Male aufwärmte, eine deutsche Brühe zu gießen, ward Hr. Klotz urplötzlich zum allgemeinen Kunstrichter der schönen Wissenschaften — und der deutschen schönen Wissenschaften! Unter dem Vorwande, daß er und seine Freunde mit verschiedenen Urtheilen, die bisher von Werken des Genies gefällt worden, nicht zufrieden wären, langte er nicht bloß seine Läuterungen desfalls bei dem Publico ein, sondern errichtete selbst ein Tribunal; und welch ein Tribunal!

Er, das Haupt! Er, namentlich! und nicht ohne seinen bürgerlichen Titel! — Wer ist der Herr Klotz, der sich aufwirft, über einen Klopstock, und Moses, und Rammler, und Gerstenberg Gericht zu halten? — Es ist Hr. Klotz, der Geheimderath. — Sehr wohl; damit muß sich die Schildwache in einer Preußischen Festung begnügen, aber auch der Leser? Wenn der Leser fragt, wer ist der Hr. Klotz? so will er wissen, was dieser Hr. Klotz geschrieben hat, und worauf sich sein Recht gründet, über solche Männer laut urtheilen zu dürfen. Nicht diese Männer nehmen ihn wegen dieses Rechts in Anspruch, sondern das Publikum. Die Nachsicht, die das Publikum hierin gegen einen ungenannten kritischen Schriftsteller hat, kann es gegen ihn nicht haben. Der ungenannte Kunstrichter will Nichts als eine Stimme aus dem Publico sein, und so lange er ungenannt bleibt, läßt ihn das Publikum dafür gelten. Aber der Kunstrichter, der sich nennet, will nicht eine Stimme des Publici sein, sondern will das Publikum stimmen. Seine Urtheile sollen nicht bloß durch sich so viel Glück machen, als sie machen können, sie sollen es zugleich mit durch seinen Namen machen; denn wozu sonst dieser Name? Daher aber auch von unserer Seite das Verlangen, diesen Namen bewährt zu wissen! daher die Frage, ob es verdienter Name, ob es verdienter Name in diesem Bezirke ist! Jeder andere Name ist noch mehr Betrug als Bestechung. Und wann Hr. Klotz Staatsminister wäre, und wann er der größte lateinische Stylist, der erste Philolog von Europa wäre, was geht uns Das hier an? Hier wollen wir seine Verdienste um die deutschen schönen Wissenschaften kennen, und welche sind die? Was hat unsere Sprache von ihm erhalten, worauf sie gegen andere Sprachen stolz sein könnte? Stolz? was sie sich nur nicht schämen dürfte aufzuweisen!

So steht es mit dem Haupte; wie mit den Gliedern? — Ich frage nicht, wer die Freunde des Herrn Klotz sind. Sie

wollen unbekannt sein; und ich denke, sie werden es bleiben. Weder ihren Namen, noch ihren Stand verlange ich zu wissen. Es mögen sich mehre Geheimderäthe unter ihnen finden oder nicht; sie mögen Professores oder Studenten, Kandidaten oder Pastores sein; sie mögen auf dem Dorfe oder in der Stadt wohnen; sie mögen von ihrer Schreiberei leben oder nicht, alles Das ist Eines wie das Andere. Nicht aus Dem, was sie sind, laßt uns beurtheilen, was sie schreiben, sondern aus Dem, was sie schreiben, laßt uns urtheilen, was sie sein sollten.

Wahrlich, Keiner von ihnen sollte Professor sein, wenigstens nicht Professor in den schönen Wissenschaften. Alle sollten sie noch Studenten und fleißige, bescheidene Studenten sein. Denn welcher von ihnen verräth im Geringsten mehr Kenntnisse, gründlichere Einsichten, als jeder angehende Student haben sollte? Was ist in ihrer ganzen Bibliothek, das nur ein Mann hätte schreiben können; nur ein Mann, der sich in seinem Fache fühlte? Welches ist die Gattung des Vortrags oder der Dichtung, sie sei so klein, als sie wolle, worüber Einer von diesen Großsprechern nur eine einzige neue und gute Anmerkung gemacht hätte? Schale, platte Wäscher sind sie Alle; Keiner hat auch nicht einmal seinen eigenen Ton; Alle schreiben sie ein Deutsch, das nicht kraftloser, dissoluter sein kann. Sie mögen sich zum Theil darauf verstehen, einer Uebersetzung aus alten Sprachen an den Puls zu fühlen, oder einer aus den neuern Sprachen das Wasser zu besehen; Das müßte aber Alles sein, womit sie sich zu ihrer Uebung abgeben könnten. Nicht einmal über Schriftsteller von dem Maße ihrer eigenen Talente sollten sie urtheilen wollen; denn es ist ein ekler Anblick, wenn man Eine Spinne die andere fressen sieht, und meistens ergiebt es sich zu deutlich, daß sie das getadelte Werk noch lange so gut nicht selbst hervorgebracht haben würden. Aber wenn sie vollends an die wenigen Verfasser sich wagen, denen es Deutschland allein zu danken hat, daß seine Literatur gegen die Literatur anderer Völker in Anschlag kömmt, so ist Das eine Vermessenheit, von der ich nicht weiß, ob sie lächerlicher oder ärgerlicher ist. Was sollen Diese von ihnen lernen? Soll Klopstock von ihnen etwa lernen, in seine Elegien mehr Fiction zu bringen? und Rammler, in seine Oden weniger? So hirnlos dergleichen Urtheile sind, so viel Schaden stiften sie gleichwohl in einem Publico, das sich zum größten Theile noch erst bildet. Der schwächere Leser kann sich nicht entwehren, eine geringschätzige Idee mit dem Namen solcher Männer zu verbinden, denen solche Stümper solche Armseligkeiten unausgepfiffen vordocieren dürfen.

Endlich, das stinkende Fett, womit diese Herren ihre

kritischen Wassersuppen zurichten! Auf Jedem von ihnen ruhet der Geist ihres verschwärzenden Herausgebers siebenfältig; und wenn jemals die Unart elender Kunstrichter, zur Mißbilligung und Verspottung des Schriftstellers die Züge von dem Menschen, von dem Gliede der bürgerlichen Gesellschaft zu entlehnen, einen Namen haben soll, so muß sie Klotzianismus heißen.

Siebenundfunfzigster Brief.

Jeder Tadel, jeder Spott, den der Kunstrichter mit dem kritisierten Buche in der Hand gut machen kann, ist dem Kunstrichter erlaubt. Auch kann ihm Niemand vorschreiben, wie sanft oder wie hart, wie lieblich oder wie bitter er die Ausdrücke eines solchen Tadels oder Spottes wählen soll. Er muß wissen, welche Wirkung er damit hervorbringen will, und es ist nothwendig, daß er seine Worte nach dieser Wirkung abwäget.

Aber sobald der Kunstrichter verräth, daß er von seinem Autor mehr weiß, als ihm die Schriften desselben sagen können; sobald er sich aus dieser nähern Kenntniß des geringsten nachtheiligen Zuges wider ihn bedienet, sogleich wird sein Tadel persönliche Beleidigung. Er höret auf, Kunstrichter zu sein, und wird — das Verächtlichste, was ein vernünftiges Geschöpf werden kann — Klätscher, Anschwärzer, Pasquillant.

Diese Bestimmung unerlaubter Persönlichkeiten und eines erlaubten Tadels ist ohnstreitig die wahre; und nach ihr verlange ich, auf das Strengste gerichtet zu sein!

Herr Klotz klagt mich an, meine antiquarischen Briefe mehr gegen Ihn als gegen sein Buch gerichtet zu haben, welches „aus den persönlichen Beleidigungen, den Zudringlichkeiten, dem Styl, der oft mehr als bloß satyrisch sei, kurz aus dem Tone erhelle, welcher uns wider unsern Willen an den Verfasser des Vademecum für Herr Langen zu denken zwinge."[1]

Persönliche Beleidigungen! Herr Klotz klagt über persönliche Beleidigungen! Herr Klotz! Quis tulerit Gracchos etc. [Wer hat die Gracchen fortgerissen u. s. w.]. Und doch, wo sind sie, die er von mir erhalten haben will? Er zeige mir Eine, und ich will kommen, und sie ihm fußfällig abbitten! Durch welches Wort habe ich mich merken lassen, daß ich ihn weiter als aus seinen Büchern kenne? Welcher Tadel, welcher

[1] Deutsche Bibl., siebentes Stück, S. 465.

Spott ist mir entfahren, der sich auf mehr gründet als auf Beweise seiner Unwissenheit und Uebereilung, wie sie in seinen Schriften da liegen? Ich habe ihn ein oder zwei Mal Geheimderrath genennt; und auch Das würde ich nicht gethan haben, wenn er nicht selbst mit diesem Titel unter den Schriftstellern aufgetreten wäre. Was weiß ich sonst von seiner Person? Was verlange ich von ihr zu wissen?

Zudringlichkeiten! — Ich habe mir nur Eine vorzuwerfen; die im Laokoon. Das nicht uneingeschränkte Lob, welches ich Herr Klotzen da ertheilte, mußte mir ihn freilich auf den Hals ziehen. Aber nachher sind alle Zudringlichkeiten von seiner Seite. Was ich dagegen gethan, sind Nichts als Abwehrungen; auf itzt, und wo möglich auf künftig.

Der Styl, der oft mehr als bloß satyrisch ist! — Es thut mir leid, wenn mein Styl irgendwo bloß satyrisch ist. Meinem Vorsatze nach, soll er alle Zeit mehr als satyrisch sein. Und was soll er mehr sein als satyrisch? Treffend.

Der Ton, welcher an das Vademecum für Herr Langen zu denken zwinget. — Nun denn? Aber zu wessen Beschämung wird diese erzwungene Erinnerung gereichen? Zu meiner? Was kann ich dafür, daß sein Buch eben so kindische Schnitzer hat als der Langische Horaz?

Kurz, von allen diesen Vorwürfen bleibt Nichts, als höchstens der Skrupel, ob es nicht besser gewesen wäre, etwas säuberlicher mit dem Hrn. Klotz zu verfahren? Die Höflichkeit sei doch eine so artige Sache —

Gewiß! denn sie ist eine so kleine!

Aber so artig, wie man will: die Höflichkeit ist keine Pflicht; und nicht höflich sein, ist noch lange nicht grob sein. Hingegen, zum Besten der Mehrern freimüthig sein, ist Pflicht; sogar es mit Gefahr sein, darüber für ungesittet und bösartig gehalten zu werden, ist Pflicht.

Wenn ich Kunstrichter wäre, wenn ich mir getraute, das Kunstrichterschild aushängen zu können, so würde meine Tonleiter diese sein. Gelinde und schmeichelnd gegen den Anfänger; mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meister; abschreckend und positiv gegen den Stümper; höhnisch gegen den Prahler; und so bitter als möglich gegen den Kabalenmacher.

Der Kunstrichter, der gegen Alle nur Einen Ton hat, hätte besser gar keinen. Und besonders Der, der gegen Alle nur höflich ist, ist im Grunde, gegen die er höflich sein könnte, grob.

Ueberhaupt verstehen sich auf das Raffinement der Höflichkeit die höflichsten Herren am Wenigsten. Einer von ihnen

sagte zu mir: „Aber Hr. Klotz ist doch immer so höflich gegen Sie gewesen. Sogar seine Recension der antiquarischen Briefe ist noch so höflich!“

Noch so höflich? Der Bauernstolz selbst hätte sie nicht gröber und plumper abfassen können.

Was will Hr. Klotz, der mich sonst immer nur schlechtweg Lessing genannt hat, was will er damit, daß er mich in dieser Recension Magister Lessing nennet? Was sonst, als mir zu verstehen geben, welche Kluft die Rangordnung zwischen uns befestiget habe? Er Geheimderrath, und ich nur Magister! — Was ist denn Bauernstolz, wenn Das nicht Bauernstolz ist?

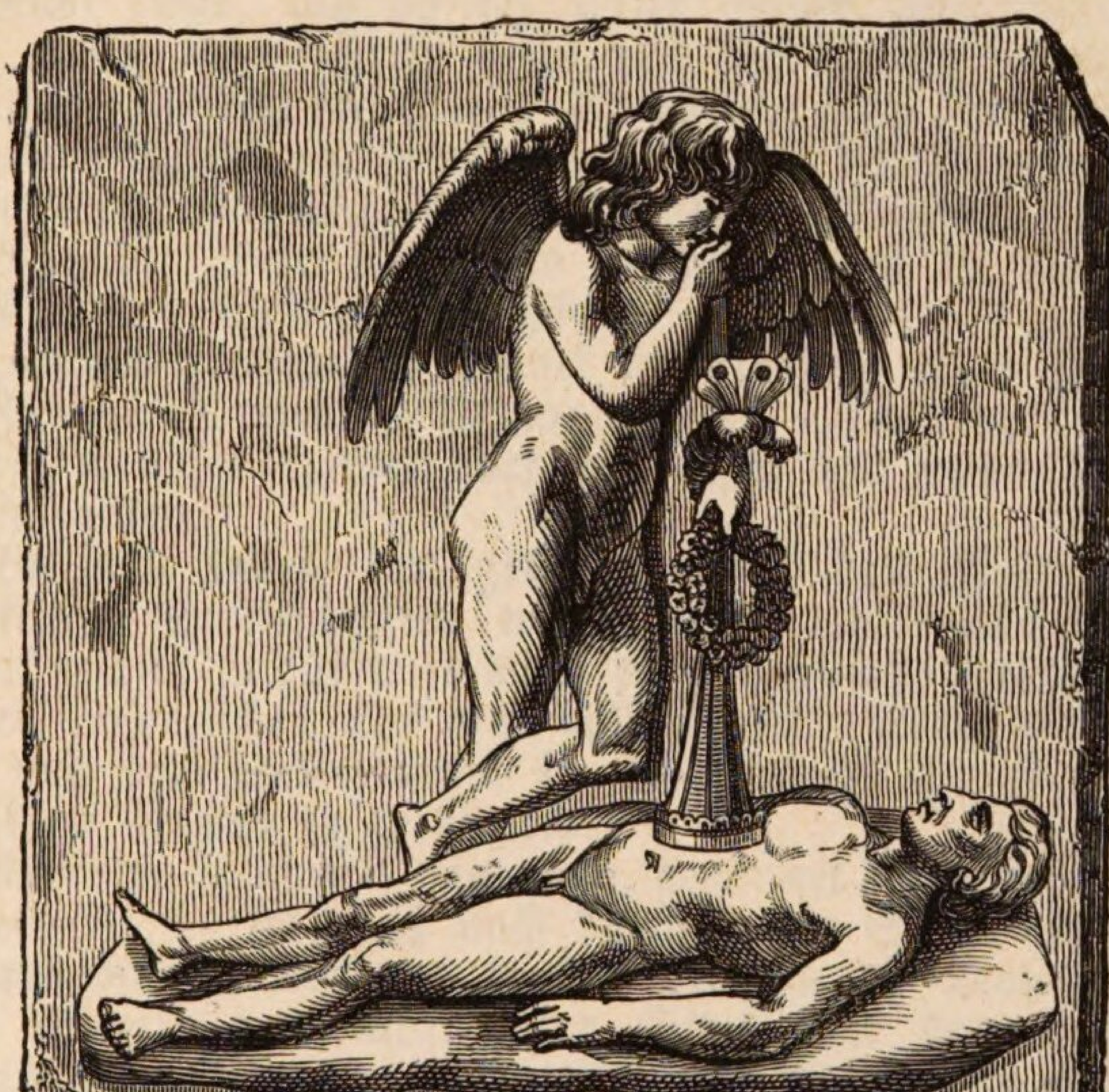
Und doch wird mir Hr. Klotz erlauben, den Abstand, der sich zwischen einem Geheimdenrathe wie Er und zwischen einem Magister befindet, für so unermeßlich eben nicht zu halten. Ich meine, er sei gerade nicht unermeßlicher als der Abstand von der Raupe zum Schmetterlinge, und es zieme den Schmetterling schlecht, eine Spanne über den Dornenstrauch erhaben, so verächtlich nach der demüthigen Raupe auf dem Blatte herab zu blicken. Ich wüßte auch nicht, daß sein König ihn aus einer andern Ursache zum Geheimdenrathe ernannt habe, als weil er ihn für einen guten, brauchbaren Magister gehalten. Der König hätte in ihm den Magister so geehret, und er selbst wollte den Magister verachten?

Ja, der Magister gilt in dem Falle, in welchem wir uns mit einander befinden, sogar mehr als der Geheimderath. Wenn der Herr Geheimderath Klotz nicht auch Herr Magister Klotz wäre, oder zu sein verdiente, so wüßte ich gar nicht, was ich mit dem Herrn Geheimderath zu schaffen haben könnte. Der Magister macht es, daß ich mich um den Geheimdenrath bekümmere, und schlimm für den Geheimdenrath, wenn ihn sein Magister im Stiche läßt!

Wie die Alten den Tod gebildet.

Nullique ea tristis imago!
[Und nicht weckt Trauer dieß Bildniß!]

Statius.



Eine Untersuchung.

1769.

Vorrede.

Ich wollte nicht gern, daß man diese Untersuchung nach ihrer Veranlassung schätzen möchte. Ihre Veranlassung ist so verächtlich, daß nur die Art, wie ich sie genutzt habe, mich entschuldigen kann, daß ich sie überhaupt nutzen wollen.

Nicht zwar, als ob ich unser itziges Publikum gegen Alles, was Streitschrift heißt und ihr ähnlich siehet, nicht für ein wenig allzu ekel hielte. Es scheinet vergessen zu wollen, daß es die Aufklärung so mancher wichtigen Punkte dem bloßen Widerspruche zu danken hat, und daß die Menschen noch über Nichts in der Welt einig sein würden, wenn sie noch über Nichts in der Welt gezankt hätten.

„Gezankt;" denn so nennet die Artigkeit alles Streiten; und Zanken ist etwas so Unmanierliches geworden, daß man sich weit weniger schämen darf, zu hassen und zu verläumden, als zu zanken.

Bestünde indeß der größere Theil des Publici, das von keinen Streitschriften wissen will, etwa aus Schriftstellern selbst; so dürfte es wohl nicht die bloße Politesse sein, die den polemischen Ton nicht dulden will. Er ist der Eigenliebe und dem Selbstdünkel so unbehäglich! Er ist den erschlichenen Namen so gefährlich!

Aber die Wahrheit, sagt man, gewinnet dabei so selten. — So selten? Es sei, daß noch durch keinen Streit die Wahrheit ausgemacht worden, so hat dennoch die Wahrheit bei jedem Streite gewonnen. Der Streit hat den Geist der Prüfung genähret, hat Vorurtheil und Ansehen in einer beständigen Erschütterung erhalten; kurz, hat die geschminkte Unwahrheit verhindert, sich an der Stelle der Wahrheit festzusetzen.

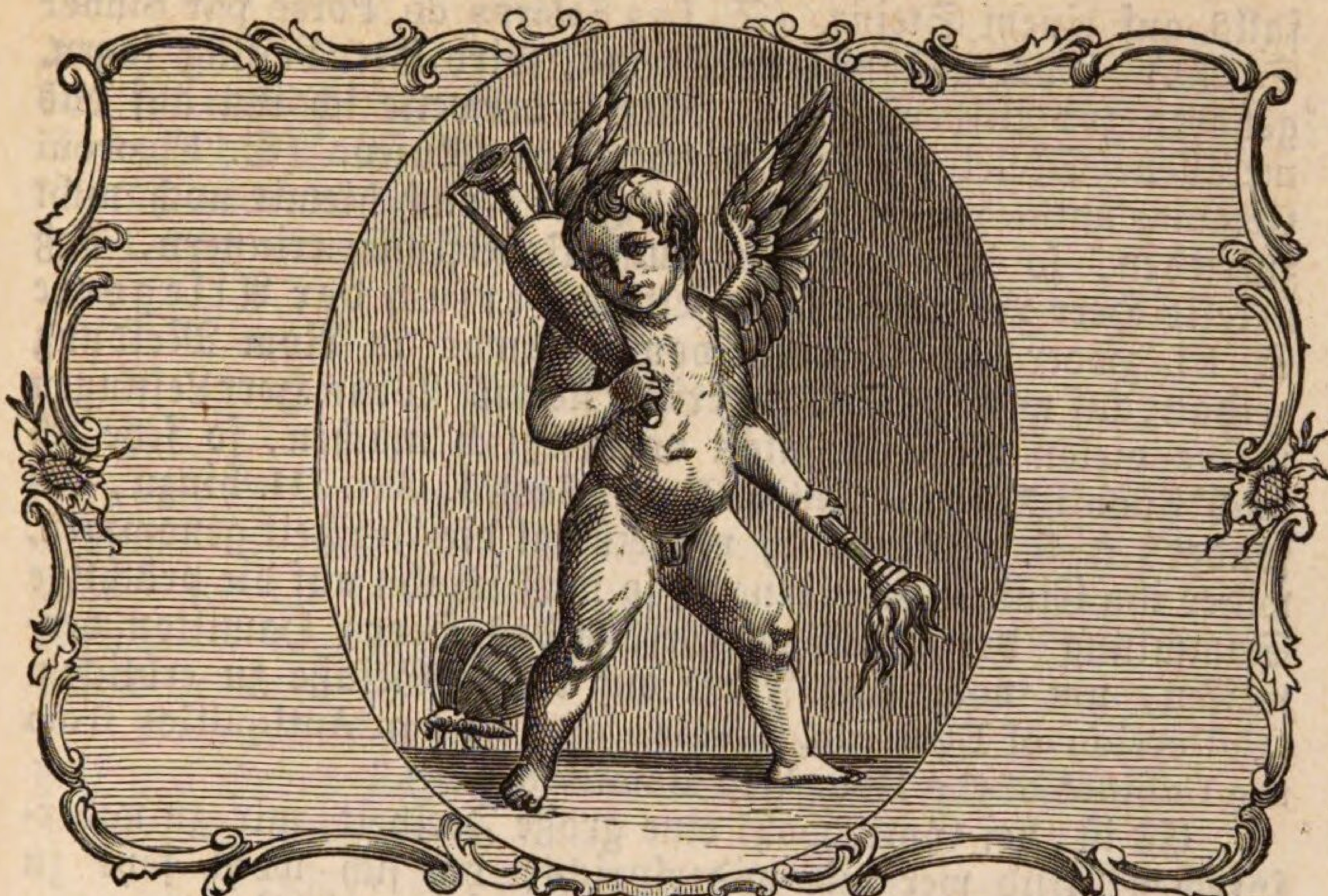
Auch kann ich nicht der Meinung sein, daß wenigstens das Streiten nur für die wichtigern Wahrheiten gehöre. Die Wichtigkeit ist ein relativer Begriff und was in Einem Betracht sehr unwichtig ist, kann in einem andern sehr wichtig werden. Als Beschaffenheit unserer Erkenntniß ist dazu Eine Wahrheit so wichtig als die andere: und wer in dem allergeringsten Dinge für Wahrheit und Unwahrheit gleichgültig ist, wird mich nimmermehr überreden, daß er die Wahrheit bloß der Wahrheit wegen liebet.

Ich will meine Denkungsart hierin Niemanden aufdringen. Aber Den, der am Weitesten davon entfernt ist, darf ich wenigstens bitten, wenn er sein Urtheil über diese Untersuchung öffentlich sagen will, es zu vergessen, daß sie gegen Jemand gerichtet ist. Er lasse sich auf die Sache ein und schweige von den Personen. Welcher von diesen der Kunstrichter gewogener ist, welche er überhaupt für den bessern Schriftsteller hält, verlangt kein Mensch von ihm zu wissen. Alles, was man von ihm zu wissen begehret, ist Dieses, ob er seinerseits in die Wagschale des Einen oder des Andern Etwas zu legen habe, welches im gegenwärtigen Falle den Ausschlag zwischen ihnen ändere oder vermehre. Nur ein solches Beigewicht, aufrichtig ertheilet, macht ihn dazu, was er sein will; aber er bilde sich nicht ein, daß sein bloßer kahler Ausspruch ein solches Beigewicht sein kann. Ist er der Mann, der uns Beide übersieht, so bediene er sich der Gelegenheit, uns Beide zu belehren.

Von dem Tumultuarischen, welches er meiner Arbeit gar bald anmerken wird, kann er sagen, was ihm beliebt. Wann er nur die Sache darunter nicht leiden läßt. Allerdings hätte ich mit mehr Ordnung zu Werke gehen können; ich hätte meine Gründe in ein vortheilhafteres Licht stellen können; ich hätte noch dieses und jenes seltene oder kostbare Buch nutzen können; — was hätte ich nicht Alles!

Dabei sind es nur längst bekannte Denkmale der alten Kunst, die mir freigestanden, zur Grundlage meiner Untersuchung zu machen. Schätze dieser Art kommen täglich mehrere an das Licht, und ich wünschte selbst von Denen zu sein, die ihre Wißbegierde am Ersten damit befriedigen können. Aber es wäre sonderbar, wenn nur Der reich heißen sollte, der das meiste frisch gemünzte Geld besitzet. Die Vorsicht erfoderte vielmehr, sich mit diesem überhaupt nicht eher viel zu bemengen, bis der wahre Gehalt außer Zweifel gesetzt worden.

Der Antiquar, der zu einer neuen Behauptung uns auf ein altes Kunstwerk verweiset, das nur er noch kennet, das er zuerst entdeckt hat, kann ein sehr ehrlicher Mann sein; und es wäre schlimm für das Studium, wenn unter Achten nicht Sieben es wären. Aber Der, der, was er behauptet, nur aus Dem behauptet, was ein Boissard oder Pighius hundert und mehr Jahre vor ihm gesehen haben, kann schlechterdings kein Betrüger sein; und etwas Neues an dem Alten entdecken, ist wenigstens eben so rühmlich, als das Alte durch etwas Neues bestätigen.



Veranlassung.

Immer glaubt Herr Klotz, mir auf den Fersen zu sein. Aber immer, wenn ich mich auf sein Zurufen nach ihm umwende, sehe ich ihn ganz seitab in einer Staubwolke auf einem Wege einherziehen, den ich nie betreten habe.

„Herr Lessing", lautet sein neuester Zuruf dieser Art[1], „wird mir erlauben, der Behauptung, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt hätten (s. Laokoon S. 122)[2] eben den Werth beizulegen, den seine zween andern Sätze, daß die Alten nie eine Furie und nie schwebende Figuren ohne Flügel gebildet haben. Er kann sich sogar nicht bereden, daß das liegende Skelet von Bronze, welches mit dem Einen Arme auf einem Aschenkruge ruhet, in der Herzoglichen Gallerie zu Florenz eine wirkliche Antike sei. Vielleicht überredet er sich eher, wenn er die geschnittenen Steine ansieht, auf welchen ein völliges Gerippe abgebildet ist. (S. Buonarotti Oss. sopr. alc. Vetri t. XXXVIII. 3. und Lipperts Daktyliothek, zweites Tausend, n. 998.) Im Museo Florentino sieht man dieses Skelet, welchem ein sitzender Alter Etwas vorbläst, gleich-

---

[1] In der Vorrede zum zweiten Theile der Abhandlungen des Grafen Caylus.

[2] S. oben S. 80.

falls auf einem Steine. (S. Les Satires de Perse par Sinner S. 30.) Doch geschnittene Steine, wird Herr Lessing sagen, gehören zur Bildersprache. Nun so verweise ich ihn auf das metallene Skelet in dem Kircherschen Museo. (S. Ficoroni Gemmas antiq. rarior. t. VIII.) Ist er auch hiemit noch nicht zufrieden, so will ich ihn zum Ueberflusse erinnern, daß bereits Herr Winkelmann in seinem Versuch der Allegorie S. 81 zwoer alten Urnen von Marmor in Rom Meldung gethan, auf welchen Todtengerippe stehen. Wenn Herr Lessingen meine vielen Beispiele nicht verdrießlich machen, so setze ich noch Sponii Miscell. Antiq. Erud. Sect. I. Art. III. hinzu, besonders n. 5. Und da ich mir einmal die Freiheit genommen, wider ihn Einiges zu erinnern, so muß ich ihn auf die prächtige Sammlung der gemalten Gefäße des Herrn Hamilton verweisen, um noch eine Furie auf einem Gefäße zu erblicken. (Collection of Etruscan, Grecian and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. Wm Hamilton n. 6)."

Es ist, bei Gott, wohl eine große Freiheit, mir zu widersprechen! Und wer mir widerspricht, hat sich wohl sehr zu bekümmern, ob ich verdrießlich werde oder nicht!

Allerdings zwar sollte ein Widerspruch, als womit mich Herr Klotz verfolgt, in die Länge auch den gelassensten, kältesten Mann verdrießlich machen. Wenn ich sage: „es ist noch nicht Nacht", so sagt Herr Klotz: „aber Mittag ist doch schon längst vorbei." Wenn ich sage: „sieben und sieben macht nicht funfzehn", so sagt er: „aber sieben und achte macht doch funfzehn." Und Das heißt er, mir widersprechen, mich widerlegen, mir unverzeihliche Irrthümer zeigen!

Ich bitte ihn, einen Augenblick seinen Verstand etwas mehr als sein Gedächtniß zu Rathe zu ziehen.

Ich habe behauptet, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt, und ich behaupte es noch. Aber sagen, daß die alten Artisten den Tod nicht als ein Skelet vorgestellt, heißt denn Dieses von ihnen sagen, daß sie überhaupt kein Skelet vorgestellet? Ist denn unter diesen beiden Sätzen so ganz und gar kein Unterschied, daß wer den Einen erweiset, auch nothwendig den andern erwiesen hat? daß wer den Einen läugnet, auch nothwendig den andern läugnen muß?

Hier ist ein geschnittener Stein, und da eine marmorne Urne, und dort ein metallenes Bildchen; alle sind ungezweifelt antik, und alle stellen ein Skelet vor. Wohl! Wer weiß Das nicht? Wer kann Das nicht wissen, dem gesunde Finger und Augen nicht abgehen, sobald er es wissen will? Sollte man in den antiquarischen Werken nicht etwas mehr als gebildert haben?

Diese antike Kunstwerke stellen Skelete vor; aber stellen denn diese Skelete den Tod vor? Muß denn ein Skelet schlechterdings den Tod, das personifierte Abstractum des Todes, die Gottheit des Todes vorstellen? Warum sollte ein Skelet nicht bloß auch ein Skelet vorstellen können? Warum nicht auch etwas Anders?

Untersuchung.

Der Scharfsinn des Herrn Klotz geht weit! — Mehr brauchte ich ihm nicht zu antworten, aber doch will ich mehr thun, als ich brauchte. Da noch andere Gelehrte an den verkehrten Einbildungen des Herrn Klotz mehr oder weniger Theil nehmen, so will ich für Diese hier zweierlei beweisen.

Vors Erste, daß die alten Artisten den Tod, die Gottheit des Todes wirklich unter einem ganz andern Bilde vorstellten als unter dem Bilde des Skelets.

Vors Zweite, daß die alten Artisten, wenn sie ein Skelet vorstellten, unter diesem Skelete etwas ganz Anders meineten als den Tod, als die Gottheit des Todes.

I. Die alten Artisten stellten den Tod nicht als ein Skelet vor, denn sie stellten ihn nach der Homerischen Idee[1] als den Zwillingsbruder des Schlafes vor, und stellten Beide, den Tod und den Schlaf, mit der Aehnlichkeit unter sich vor, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis ruhten sie Beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der Eine weiß, der Andere schwarz; Jener schlief, Dieser schien zu schlafen; Beide mit über einander geschlagenen Füßen[2].

Hier nehme ich einen Satz zu Hülfe, von welchem sich nur wenige Ausnahmen finden dürften. Diesen nämlich, daß die Alten die sinnliche Vorstellung, welche ein idealisches Wesen einmal erhalten hatte, getreulich beibehielten. Denn ob dergleichen Vorstellungen schon willkürlich sind, und ein Jeder gleiches Recht hätte, sie so oder anders anzunehmen; so hielten es dennoch die Alten für gut und nothwendig, daß sich der Spätere dieses Rechtes begebe und dem ersten Erfinder folge. Die Ursache ist klar; ohne diese allgemeine Einförmigkeit ist keine allgemeine Erkenntlichkeit möglich.

Folglich auch jene Aehnlichkeit des Todes mit dem Schlafe

---

[1] Ἰλ. π. 681. 682.

[2] Pausanias Eliac. cap. XVIII. p. 422. Edit. Kuhn. Laokoon S. 121. [S. oben S. 80.]

von den griechischen Artisten einmal angenommen, wird sie von ihnen, allem Vermuthen nach, auch immer fein beobachtet worden. Sie zeigte sich ohnstreitig an den Bildsäulen, welche beide diese Wesen zu Lacedämon hatten, denn sie erinnerten den Pausanias[1] an die Verbrüderung, welche Homer unter ihnen eingeführet.

Welche Aehnlichkeit mit dem Schlafe aber läßt sich im Geringsten denken, wenn der Tod als ein bloßes Gerippe ihm zur Seite stand?

„Vielleicht", schrieb Winkelmann[2], „war der Tod bei den Einwohnern von Gades, dem heutigen Cadix, welche unter allen Völkern die Einzigen waren, die den Tod verehrten, also gestaltet." — Als Gerippe nämlich.

Doch Winkelmann hatte zu diesem Vielleicht nicht den geringsten Grund. Philostrat[3] sagt bloß von den Gaditanern, „daß sie die einzigen Menschen wären, welche dem Tode Päane sängen." Er erwähnt nicht einmal einer Bildsäule, geschweige daß er im Geringsten vermuthen lasse, diese Bildsäule habe ein Gerippe vorgestellt. Endlich, was würde uns auch hier die Vorstellung der Gaditaner angehen? Es ist von den symbolischen Bildern der Griechen, nicht der Barbaren die Rede.

Ich erinnere beiläufig, daß ich die angezogenen Worte des Philostrats *τον θανατον μονοι ἀνθρωπων παιανιζονται,* [sie allein unter den Menschen singen dem Tode Päane] nicht mit Winkelmannen übersetzen möchte, „die Gaditaner wären unter allen Völkern die Einzigen gewesen, welche den Tod verehret." Verehret sagt von den Gaditanern zu wenig, und verneinet von den übrigen Völkern zu viel. Selbst bei den Griechen war der Tod nicht ganz ohne Verehrung. Das Besondere der Gaditaner war nur Dieses, daß sie die Gottheit des Todes für erbittlich hielten, daß sie glaubten, durch Opfer und Päane seine Strenge mildern, seinen Schluß verzögern zu können. Denn Päane heißen im besonderen Verstande Lieder, die einer Gottheit zur Abwendung irgend eines Uebels gesungen werden. Philostrat scheinet, auf die Stelle des Aeschylus anzuspielen, wo von dem Tode gesagt wird, daß er der Einzige unter den Göttern sei, der keine Geschenke ansehe, der daher keine Altäre habe, dem keine Päane gesungen würden:

Οὐδ ἐστι βωμος, οὐδε παιωνιζεται. —
[Da ist kein Altar, noch wird ein Päan gesungen.]

---

[1] Laconic. cap. XIIX. p. 253.
[2] Allego. S. 83.
[3] Vita Apollo. lib. V. c. 4.

Winkelmann selbst merket in seinem Versuche über die Allegorie bei dem Schlafe an[1], daß auf einem Grabsteine in dem Palaste Albani der Schlaf als ein junger Genius, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, nebst seinem Bruder, dem Tode, vorgestellet wären, „und eben so abgebildet fänden sich diese zwei Genii auch an einer Begräbnißurne in dem Collegio Clementino zu Rom." Ich wünschte, er hätte sich dieser Vorstellung bei dem Tode selbst wiederum erinnert. Denn so würden wir die einzig genuine und allgemeine Vorstellung des Todes da nicht vermissen, wo er uns nur mit verschiedenen Allegorien verschiedener Arten des Sterbens abfindet.

Auch dürfte man wünschen, Winkelmann hätte uns die beiden Denkmäler etwas näher beschrieben. Er sagt nur sehr wenig davon, und das Wenige ist so bestimmt nicht, als es sein könnte. Der Schlaf stützet sich da auf eine umgekehrte Fackel; aber auch der Tod? und vollkommen eben so? Ist gar kein Abzeichen zwischen beiden Geniis? und welches ist es? Ich wüßte nicht, daß diese Denkmäler sonst bekannt gemacht wären, wo man sich Raths erholen könnte.

Jedoch sie sind zum Glücke nicht die einzigen ihrer Art. Winkelmann bemerkte auf ihnen Nichts, was sich nicht auch auf mehrern und längst vor ihm bekannten bemerken ließe. Er sahe einen jungen Genius mit umgestürzter Fackel und der ausdrücklichen Ueberschrift Somno [dem Schlaf]; aber auf einem Grabsteine beim Boissard[2] erblicken wir die nämliche Figur, und die Ueberschrift Somno Orestilia Filia [dem Schlaf die Tochter Orestilia] läßt uns wegen der Deutung derselben eben so wenig ungewiß sein. Ohne Ueberschrift kömmt sie eben daselbst noch oft vor; ja auf mehr als Einem Grabsteine und Sarge kömmt sie doppelt vor[3]. Was kann aber in dieser vollkommen ähnlichen Verdoppelung, wenn das Eine Bild der Schlaf ist, das andere wohl schicklicher sein als der Zwillingsbruder des Schlafes, der Tod?

Es ist zu verwundern, wie Alterthumsforscher Dieses nicht wissen, oder wenn sie es wußten, in ihren Auslegungen anzuwenden vergessen konnten. Ich will hiervon nur einige Beispiele geben.

Vor allen fällt mir der marmorne Sarg bei, welchen Bellori in seinen Admirandis [Bewunderungswürdigkeiten] bekannt ge-

---

[1] S. 76.
[2] Topograph. Parte III. p. 48.
[3] Parte V. p. 22. 23.

macht[1], und von dem letzten Schicksale des Menschen erkläret hat. Hier zeiget sich unter Andern ein geflügelter Jüngling, der in einer tiefsinnigen Stellung, den linken Fuß über den rechten geschlagen, neben einem Leichname stehet, mit seiner Rechten und dem Haupte auf einer umgekehrten Fackel ruhet, die auf die Brust des Leichnams gestützet ist, und in der Linken, die um die Fackel herabgreift, einen Kranz mit einem Schmetterlinge hält[2]. Diese Figur, sagt Bellori, sei Amor, welcher die Fackel, das ist, die Affekten, auf der Brust des verstorbenen Menschen auslösche. Und ich sage, diese Figur ist der Tod!

Nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling muß ein Amor sein. Amor und das Heer seiner Brüder hatten diese Bildung mit mehrern geistigen Wesen gemein. Wie manche aus dem Geschlecht der Genii wurden als Knaben vorgestellet![3] Und was hatte nicht seinen Genius? Jeder Ort, jeder Mensch, jede gesellschaftliche Verbindung des Menschen, jede Beschäftigung des Menschen, von der niedrigsten bis zur größten[4], ja, ich möchte sagen, jedes unbelebte Ding, an dessen Erhaltung gelegen war, hatte seinen Genius. — Wann Dieses unter Andern auch dem Herrn Klotz nicht eine ganz unbekannte Sache gewesen wäre; so würde er uns sicherlich mit dem größten Theile seiner zuckersüßen Geschichte des Amors aus geschnittenen Steinen[5] verschonet haben. Mit den aufmerksamsten Fingern forschte dieser große Gelehrte diesem niedlichen Gotte durch alle Kupferbücher nach; und wo ihm nur ein kleiner nackter Bube vorkam, da schrie er: Amor! Amor! und trug ihn geschwind in seine Rolle ein. Ich wünsche Dem viel Geduld, der die Musterung über diese Klotzische Amors unternehmen will. Alle Augenblicke wird er Einen aus dem Gliede stoßen müssen. — Doch davon an einem andern Orte!

Genug! wenn nicht jeder geflügelte Knabe oder Jüngling nothwendig ein Amor sein muß; so braucht es dieser auf dem Monumente des Bellori am Wenigsten zu sein.

Und kann es schlechterdings nicht sein! Denn keine allegorische Figur muß mit sich selbst im Widerspruche stehen. In diesem aber würde ein Amor stehen, dessen Werk es wäre, die Affekten in der Brust des Menschen zu verlöschen. Ein solcher Amor ist eben darum kein Amor.

---

[1] Tab. LXXIX.

[2] Man sehe den Holzschnitt auf dem Titel.

[3] Barthius ad Rutilii lib. I. v. 327, p. 121.

[4] Idem ibid. p. 128.

[5] Ueber den Nutzen und Gebr. der alt. gesch. St. von S. 194 bis 224.

Vielmehr spricht Alles, was um und an diesem geflügelten Jünglinge ist, für das Bild des Todes.

Denn wenn es auch nur von dem Schlafe erwiesen wäre, daß ihn die Alten als einen jungen Genius mit Flügeln vorgestellt, so würde auch schon Das uns hinlänglich berechtigen, von seinem Zwillingsbruder, dem Tode, ein Gleiches zu vermuthen. Somni idolum senile fingitur [das Bild des Schlafs wird als Greis gebildet], schrieb Barth auf gut Glück nur so hin[1], um seine Interpunction in einer Stelle des Statius zu rechtfertigen.

Crimine quo merui, juvenis placidissime divûm,
Quove errore miser, donis ut solus egerem
Somne tuis? —

[Welches Verbrechen begieng ich, jugendlich sanfteste Gottheit,
Was für ein Irrthum auch, daß allein ich deine Geschenke
Müsse entbehren, o Schlaf? —]

flehte der Dichter zu dem Schlafe; und Barth wollte, daß der Dichter das juvenis von sich selbst, nicht von dem Schlafe gesagt habe:

Crimine quo merui, juvenis, placidissime divûm etc.
[Welches Verbrechen begieng ich, der Jüngling, sanfteste Gottheit.]

Es sei, weil es zur Noth sein könnte; aber der Grund ist doch ganz nichtig. Der Schlaf war bei allen Dichtern eine jugendliche Gottheit; er liebte Eine von den Grazien, und Juno für einen wichtigen Dienst gab ihm diese Grazie zur Ehe. Gleichwohl sollten ihn die Künstler als einen Greis gebildet haben? Das wäre von ihnen nicht zu glauben, wenn auch in keinem Denkmale das Gegentheil mehr sichtbar wäre.

Doch nicht der Schlaf bloß, wie wir gesehen, auch noch ein zweiter Schlaf, der nichts Anders als der Tod sein kann, ist sowohl auf den unbekanntern Monumenten des Winkelmann, als auf den bekanntern des Boissard gleich einem jungen Genius mit umgestürzter Fackel zu sehen. Ist der Tod dort ein junger Genius; warum könnte ein junger Genius hier nicht der Tod sein? Und muß er es nicht sein, da außer der umgestürzten Fackel auch alle übrige seiner Attributen die schönsten, redendsten Attribute des Todes sind?

Was kann das Ende des Lebens deutlicher bezeichnen als eine verloschene, umgestürzte Fackel? Wenn dort der Schlaf, diese kurze Unterbrechung des Lebens, sich auf eine solche Fackel stützet, mit wie viel größerm Rechte darf es der Tod?

---

[1] Ad. Statium, Silv. V. 4.

Auch die Flügel kommen noch mit größerm Rechte ihm als dem Schlafe zu. Denn seine Ueberraschung ist noch plötzlicher, sein Uebergang noch schneller.

— — — Seu me tranquilla Senectus
Expectat, seu Mors atris circumvolat alis:

[— — — Ob mich ein ruhiges Alter
Sanft aufnimmt, ob der Tod mit dunkelen Schwingen umschwebet]

sagt Horaz[1].

Und der Kranz in seiner Linken? Es ist der Todtenkranz. Alle Leichen wurden bei Griechen und Römern bekränzt; mit Kränzen ward die Leiche von den hinterlassenen Freunden beworfen; bekränzt wurden Scheiterhaufe und Urne und Grabmal[2].

Endlich, der Schmetterling über diesem Kranze? Wer weiß nicht, daß der Schmetterling das Bild der Seele, und besonders der von dem Leibe geschiedenen Seele vorstellet?

Hierzu kömmt der ganze Stand der Figur neben einem Leichnam und gestützt auf diesen Leichnam. Welche Gottheit, welches höhere Wesen könnte und dürfte diesen Stand haben, wenn es nicht der Tod selbst wäre? Ein todter Körper verunreinigte nach den Begriffen der Alten Alles, was ihm nahe war, und nicht allein die Menschen, welche ihn berührten oder nur sahen, sondern auch die Götter selbst. Der Anblick eines Todten war schlechterdings Keinem von ihnen vergönnt.

— — — Εμοι γαρ οὐ θεμις φθιτους ὁραν·

[— — Verblichne darf mein Auge nicht ansehn.]

sagt Diana bei dem Euripides[3] zu dem sterbenden Hippolyt. Ja, um diesen Anblick zu vermeiden, mußten sie sich schon entfernen, sobald der Sterbende die letzten Athemzüge that. Denn Diana fährt dort fort:

Οὐδ ὀμμα χραινειν θαναριμοισιν ἐκπνοαις·
Ορω δε σ᾽ ἠδη τονδε πλησιον κακον.

[Der Seel Aushauchen darf mein Auge nicht entweihn,
Und leider bist du nahe diesem Augenblick.]

und hiemit scheidet sie von ihrem Lieblinge. Aus eben diesem Grunde sagt auch Apoll bei eben dem Dichter[4], daß er die geliebte Wohnung des Admetus nun verlassen müßte, weil Alceste sich ihrem Ende nahe:

---

[1] Lib. II. Sat. 1. v. 57. 58.
[2] Car. Paschalii Coronarum lib. IV. c. 5
[3] Hippol. v. 1437.
[4] Alc. v. 22. 23.

Εγω δε, μη μιασμα μ' ἐν δομοις κιχη,
Λειπω μελαθρων τηνδε φιλτατην στεγην.
[Und ich verlasse dieser Hallen trautes Dach,
Daß mich der Hauch des Todes nicht entheilige.]

Ich halte diesen Umstand, daß die Götter sich durch den Anblick eines Todten nicht verunreinigen durften, hier für sehr erheblich. Er ist ein zweiter Grund, warum es Amor nicht sein kann, der bei dem Leichname steht, und zugleich ein Grund wider alle andere Götter; den einzigen Gott ausgenommen, welcher sich unmöglich durch Erblickung eines Todten verunreinigen konnte, den Tod selbst.

Oder meinet man, daß vielleicht doch noch Eine Gottheit hiervon auszunehmen sein dürfte? Nämlich der eigentliche Genius, der eigentliche Schutzgeist des Menschen. Wäre es denn, könnte man sagen, so etwas Ungereimtes, daß der Genius des Menschen trauernd bei dem Körper stünde, durch dessen Erstarrung er sich auf ewig von ihm trennen müssen? Doch wenn Das schon nicht ungereimt wäre, so wäre es doch völlig wider die Denkungsart der Alten, nach welcher auch der eigentliche Schutzgeist des Menschen den völligen Tod desselben nicht abwartete, sondern sich von ihm noch eher trennte, als in ihm die gänzliche Trennung zwischen Seele und Leib geschahe. Hiervon zeugen sehr deutliche Stellen[1]; und folglich kann auch dieser Genius der eigentliche Genius des eben verschiednen Menschen nicht sein, auf dessen Brust er sich mit der Fackel stützet.

Noch darf ich eine Besonderheit in dem Stande desselben nicht mit Stillschweigen übergehen. Ich glaube in ihr die Bestätigung einer Muthmaßung zu erblicken, die ich an eben derselben Stelle des Laokoon berührte[2]. Sie hat Widerspruch gefunden, diese Muthmaßung; es mag sich nun zeigen, ob sie ihn zu behalten verdienet.

Wenn nämlich Pausanias die gleich Anfangs erwähnte Vorstellung auf der Kiste in dem Tempel der Juno zu Elis beschreibet, wo unter Andern eine Frau erscheine, die in ihrer Rechten einen schlafenden weißen Knaben halte, in ihrer Linken aber einen schwarzen Knaben, *καθευδοντι ἐοικοτα*, welches eben so wohl heißen kann, der jenem schlafenden Knaben ähnlich sei, als, der zu schlafen scheine, so setzt er hinzu: *ἀμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας* [Beide mit übergeschlagenen Füßen]. Diese Worte giebt der lateinische Uebersetzer durch: distortis utrinque pedibus [mit beiderseits ver-

[1] Wonna Exercit. III. de Geniis, cap. 2. § 7.
[2] S. 81.

drehten Füßen], und der französische durch: les pieds contrefaits [mit mißgestalteten Füßen]. Ich fragte, was sollen hier die krummen Füße? wie kommen der Schlaf und der Tod zu diesen ungestaltenen Gliedern? was können sie andeuten sollen? Und in der Verlegenheit, mir hierauf zu antworten, schlug ich vor, διεστραμμενους τους ποδας nicht durch krumme, sondern durch über einander geschlagene Füße zu übersetzen, weil Dieses die gewöhnliche Lage der Schlafenden sei, und der Schlaf auf alten Monumenten nicht anders liege.

Erst wird es wegen einer Verbesserung, die Sylburg in eben den Worten machen zu müssen glaubte, nöthig sein, die ganze Stelle in ihrem Zusammenhange anzuführen: Πεποιηται δε γυνη παιδα λευκον καθευδοντα ἀνεχουσα τῃ δεξιᾳ χειρι, τῃ δε ἑτερᾳ μελανα ἐχει παιδα καθευδοντι ἐοικοτα, ἀμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας. [Es ist eine Frau dargestellt, welche einen weißen schlafenden Knaben auf dem rechten Arm trägt, im andern hat sie einen schwarzen, dem schlafenden ähnlichen Knaben, Beide mit übergeschlagenen Beinen.] Sylburg fand das διεστραμμενους [nach seiner Uebersetzung: „krummen", nämlich Füßen] anstößig, und meinte, daß es besser sein würde, διεστραμμενον [krummen, nämlich Knaben] dafür zu lesen, weil ἐοικοτα [ähnlichen] vorhergehe, und Beides sich auf παιδα [Knaben] beziehe[1]. Doch diese Veränderung würde nicht allein sehr überflüssig, sondern auch ganz falsch sein. Ueberflüssig: denn warum soll sich nun eben das διαστρεφεσθαι [nach Sylburg: „krumm sein"] auf παιδα [Knaben] beziehen, da es sich eben so wohl auf ἀμφοτερους [beide] oder ποδας [Füße] beziehen kann? Falsch: denn sonach würde ἀμφοτερους [beide] nur zu ποδας [Füßen] gehören können, und man würde übersetzen müssen: krumm an beiden Füßen; da es doch auf das doppelte παιδα [Knaben] gehet, und man übersetzen muß, Beide mit krummen Füßen. Wenn anders διεστραμμενος hier krumm heißt und überhaupt krumm heißen kann!

Zwar muß ich gestehen, daß ich damals, als ich den Ort im Laokoon schrieb, schlechterdings keine Auslegung kannte, warum der Schlaf und der Tod mit krummen Füßen sollten sein gebildet worden. Ich habe erst nachher beim Rondel[2] gefunden, daß die Alten durch die krummen Füße des Schlafes die Ungewißheit und Betrüglichkeit der Träume andeuten

---

[1] Rectius διεστραμμενον ut antea ἐοικοτα, respiciunt enim Accusativum παιδα. [Richtiger: „krummen", wie vorher „ähnlichen", sie beziehen sich nämlich auf den Accusativ „Knaben."

[2] Expos. Signi veteris Tolliani p. 294. Fortuitorum Jacobi Tollii.

wollen. Aber worauf gründet sich dieses Vorgeben? und was wäre es auch damit? Was es erklären sollte, würde es höchstens nur zur Hälfte erklären. Der Tod ist doch wohl ohne Träume, und dennoch hatte der Tod eben so krumme Füße. Denn, wie gesagt, das ἀμφοτερους [beide] muß schlechterdings auf das doppelte vorhergehende παιδα [Knaben] sich beziehen, sonst würde ἀμφοτερους [beide], zu τους ποδας [den Füßen] genommen, ein sehr schaler Pleonasmus sein. Wenn ein Mensch krumme Füße hat, so versteht es sich ja wohl, daß sie beide krumm sind.

Oder sollte wohl Jemand auch nur deswegen sich die Lesart des Sylburg (διεστραμμενον [krummen] für διεστραμμενους) [krumme] gefallen lassen, um die krummen Füße bloß und allein dem Schlafe beilegen zu können? Nun so zeige mir dieser Eigensinnige doch irgend einen antiken Schlaf mit dergleichen Füßen. Es sind sowohl ganz runde als halb erhabene Werke genug übrig, in welchen die Alterthumskundigen einmüthig den Schlaf erkennen. Wo ist ein einziger, an welchem sich krumme Füße auch nur argwohnen ließen?

Was folgt aber hieraus? — Sind die krummen Füße des Todes und des Schlafes ohne alle befriedigende Bedeutung; sind die krummen Füße des letztern in keiner antiken Vorstellung desselben sichtbar: so meine ich, folgt wohl Nichts natürlicher, als die Vermuthung, daß es mit diesen krummen Füßen überhaupt eine Grille sein dürfte. Sie gründen sich auf eine einzige Stelle des Pausanias, auf ein einziges Wort in dieser Stelle, und dieses Wort ist noch dazu eines ganz andern Sinnes fähig!

Denn διεστραμμενος, von διαστρεφειν, heißt nicht sowohl krumm, verbogen, als überhaupt verwandt, aus seiner Richtung gebracht; nicht sowohl tortuosus, distortus [gekrümmt, mißgestaltet] als obliquus, transversus [schräg, verwandt], und ποδες διεστραμμενοι sind also nicht nur eben so wohl durch quer, überzwerch liegende Füße als durch krumme Füße zu übersetzen; sondern durch Jenes sogar noch besser und eigentlicher zu übersetzen als durch Dieses.

Doch daß διεστραμμενος bloß so übersetzt werden könnte, würde noch wenig entscheiden. Der eigentlichere Sinn ist nicht immer der wahre. Von größerm, den völligen Ausschlag gebendem Gewicht ist also Dieses, daß die ποδες διεστραμμενοι, so übersetzt wie ich sage, durch über einander geschlagen übersetzt, nicht allein sowohl bei dem Tode als bei dem Schlafe, die schönste angemessenste Bedeutung haben, sondern auch häufig auf alten Denkmälern zu erblicken sind.

Ueber einander geschlagene Füße sind die natürliche Lage,

die der Mensch in einem ruhigen gesunden Schlafe nimmt. Diese Lage haben die alten Künstler auch einstimmig jeder Person gegeben, die sie in einem solchen Schlafe zeigen wollen. So schläft die vermeinte Cleopatra im Belvedere; so schläft die Nymphe auf einem alten Monumente beim Boissard; so schläft, oder will eben entschlafen der Hermaphrodit des Dioskurides. Es würde sehr überflüssig sein, dergleichen Exempel zu häufen. Ich wüßte mich itzt nur einer einzigen alten Figur zu erinnern, welche in einer andern Lage schliefe. — (Dem Herrn Klotz unverwehrt, geschwind seine Kupferbücher durchzublättern und mir mehrere zu zeigen!) — Aber diese einzige Figur ist auch ein trunkener Faun, dem der gährende Wein keinen ruhigen Schlaf vergönnen darf[1]. Bis auf die schlafenden Thiere beobachteten die alten Künstler die angegebene Lage. Die zwei antiken Löwen von gelblichem Marmor unter den Königlichen Alterthümern zu Berlin schlafen mit übereinander geschlagenen Vorderfüßen, auf welchen der Kopf ruhet. Kein Wunder folglich, daß man auch den Schlaf selbst in dieser den Schlafenden so gewöhnlichen Lage von ihnen vorgestellt sieht. Ich verwies auf den Schlaf beim Maffei[2], und ich hätte eben so wohl auf den ähnlichen Marmor des Tollius verweisen können. Zwei kleinerer, ehedem bei dem Connetable Colonna, von jenen wenig oder Nichts unterschieden, erwähnt ebenfalls Maffei.

Ja auch an wachenden Figuren ist die Lage der über einander geschlagenen Füße das Zeichen der Ruhe. Nicht wenige von den ganz oder halb liegenden Flußgöttern ruhen so auf ihren Urnen; und sogar an stehenden Personen ist Ein Fuß über den andern geschlagen, der eigentliche Stand des Verweilens und der Erholung. Daher erscheinen die Merkure und Faune so manchmal in diesem Stande, besonders wenn wir sie in ihre Flöte oder sonst ein erquickendes Spiel vertieft finden.

Nun wäge man alle diese Wahrscheinlichkeiten gegen die blank und bloßen Widersprüche ab, mit welchen man meine Auslegung abfertigen wollen. Der gründlichste ist noch der, der sich von einem Gelehrten herschreibt, dem ich wichtigere Erinnerungen zu danken habe. „Die Lessingische Erklärung des *διεστραμμενους τους ποδας*", sagt der Verfasser der kri-

---

[1] Beim Maffei (T. XCIV.), wo man sich über den Geschmack dieses Auslegers ärgern muß, der eine so unanständige Figur mit aller Gewalt zu einem Bacchus machen will.

[2] Tabl. CLI.

tischen Wälder[1], scheint dem Sprachgebrauche zu widersprechen; und wenn es aufs Muthmaßen ankäme, könnte ich eben so sagen: sie schliefen mit über einander geschlagenen Füßen, d. i. des Einen Fuß streckte sich über den andern hin, um die Verwandtschaft des Schlafes und Todes anzuzeigen u. s. w."

Wider den Sprachgebrauch? wie Das? Heißt διεστραμμενος etwas Anders als verwandt? und muß denn Alles, was verwandt ist, nothwendig krumm sein? Wie könnte man denn Einen mit übergeschlagenen Füßen auf Griechisch richtiger und besser nennen als διεστραμμενον κατα (τους) ποδας? oder διεστραμμενους τους ποδας, mit unterverstandenem ἐχοντα [habend]? Ich wüßte im Geringsten nicht, was hier wider die natürliche Bedeutung der Worte, oder gegen die genuine Konstruktion der Sprache wäre. Wenn Pausanias hätte krumm sagen wollen, warum sollte er nicht das gewöhnliche σκολιος [krumm] gebraucht haben?

Muthmaßen hiernächst läßt sich freilich Vielerlei. Aber verdient wohl eine Muthmaßung, die Nichts als die bloße Möglichkeit vor sich hat, einer entgegengesetzet zu werden, der so wenig zu einer ausgemachten Wahrheit fehlet? Ja, auch kaum die Möglichkeit kann ich jener mir entgegengesetzten Muthmaßung einräumen. Denn der Eine Knabe ruhete in dem Einen, und der andere in dem andern Arme der Nacht; folglich wäre die Verschränkung der Füße des Einen mit den Füßen des andern kaum zu begreifen. Endlich die Möglichkeit dieser Verschränkung auch zugegeben, würde sodann das διεστραμμενους, welches sie ausdrücken sollte, nicht ebenfalls etwas ganz Anderes heißen als krumm? Würde diese Bedeutung nicht ebenfalls wider den Sprachgebrauch sein? Würde die Muthmaßung meines Gegners also nicht eben der Schwierigkeit ausgesetzt sein, der er meine ausgesetzt zu sein meinet, ohne daß sie eine einzige der Empfehlungen hätte, die er dieser nicht absprechen kann?

Nun zurück zu dem Bilde beim Bellori. Wenn aus Dem, was ich bisher beigebracht, erwiesen ist, daß die alten Artisten den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet; wenn es erwiesen ist, daß sie dem Tod eine genaue Aehnlichkeit mit dem Schlafe gegeben: so werden sie allem Vermuthen nach auch den Tod mit über einander geschlagenen Füßen vorzustellen nicht unterlassen haben. Und wie, wenn eben dieses Bild beim Bellori ein Beweis davon wäre? Denn wirklich stehet es, den Einen Fuß über den andern geschlagen;

[1] Erstes Wäldchen, S. 83.

und diese Besonderheit des Standes, glaube ich, kann eben so wohl dienen, die Bedeutung der ganzen Figur zu bestätigen, als die anderwärts erwiesene Bedeutung derselben das Charakteristische dieses besondern Standes festzusetzen hinlänglich sein dürfte.

Doch es versteht sich, daß ich so geschwind und dreist nicht schließen würde, wenn dieses das einzige alte Monument wäre, auf welchem sich die über einander geschlagenen Füße an dem Bilde des Todes zeigten. Denn Nichts würde natürlicher sein, als mir einzuwenden: „Wenn die alten Künstler den Schlaf mit über einander geschlagenen Füßen gebildet haben, so haben sie ihn doch nur als liegend und wirklich selbst schlafend so gebildet; von dieser Lage des Schlafes im Schlafe ist also auf seinen stehenden Stand, oder gar auf den stehenden Stand des ihm ähnlichen Todes wenig oder Nichts zu schließen, und es kann ein bloßer Zufall sein, daß hier einmal der Tod so stehet, als man sonst den Schlaf schlafen sieht."

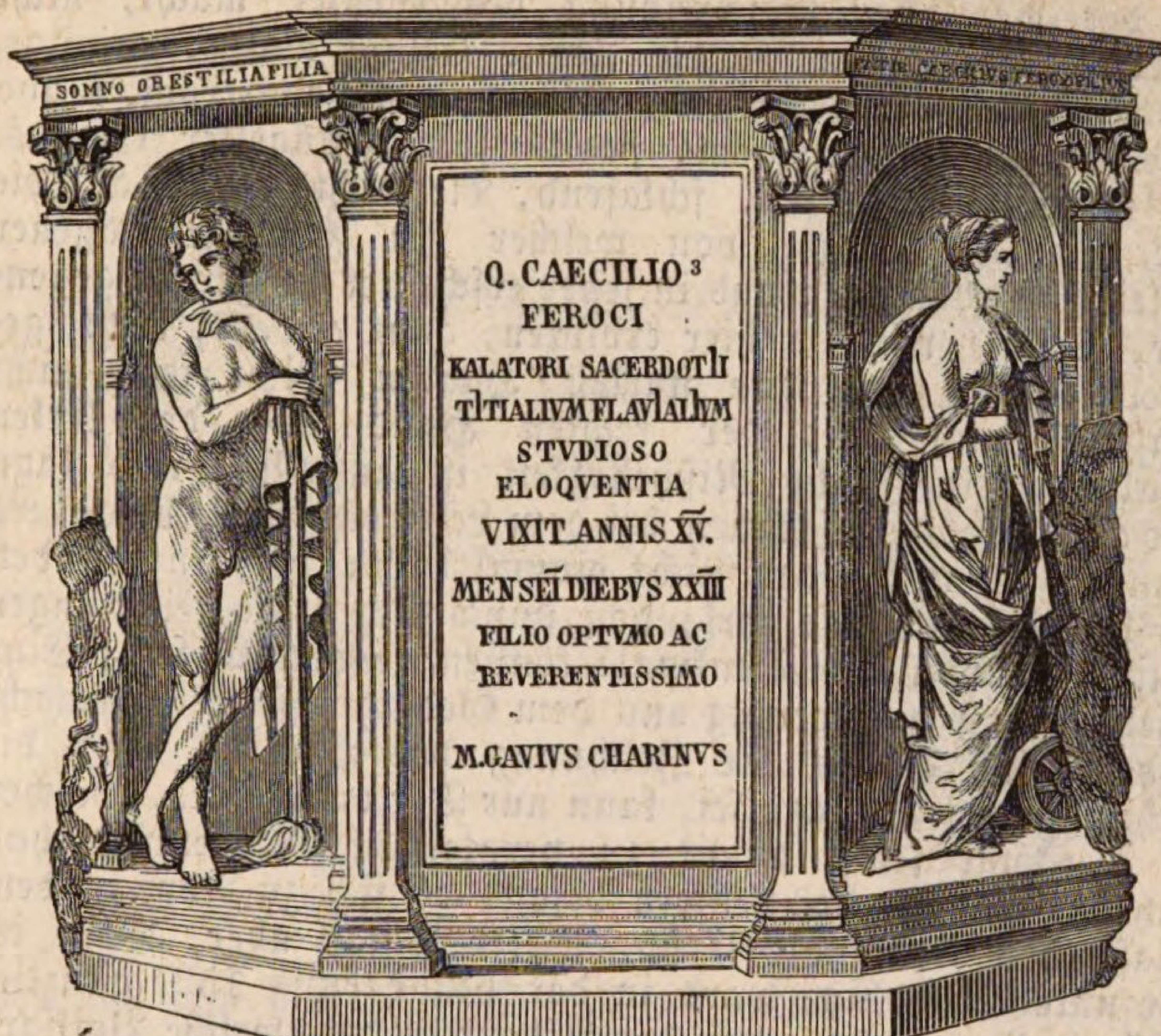
Nur mehrere Monumente, welche eben Das zeigen, was ich an der Figur beim Bellori zu sehen glaube, können dieser Einwendung vorbauen. Ich eile also, deren so viele anzuführen, als zur Induction hinreichend sind, und glaube, daß man es für keine bloße überflüssige Auszierung halten wird, einige der vorzüglichsten in Abbildung beigefügt zu finden.

Zuerst also[1] erscheinet der schon angeführte Grabstein beim Boissard. Weil die ausdrücklichen Ueberschriften desselben nicht verstatten, uns in der Deutung seiner Figuren zu irren, so kann er gleichsam der Schlüssel zu allen übrigen Denkmälern heißen. Wie aber zeiget sich hier die Figur, welche mit Somno Orestilia Filia [Dem Schlafe die Tochter Orestilia] überschrieben ist? Als ein nackter Jüngling, einen traurigen Blick seitwärts zur Erde heftend, mit dem Einen Arme auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, und den Einen Fuß über den andern geschlagen. — Ich darf nicht unerinnert lassen, daß von eben diesem Denkmale sich auch eine Zeichnung unter den Papieren des Pighius in der Königlichen Bibliothek zu Berlin befindet, aus welcher Spanheim die einzelne Figur des Schlafes seinem Kommentar über den Kallimachus einverleibet hat[2]. Daß es schlechterdings die nämliche Figur des nämlichen Denkmals beim Boissard sein soll, ist aus der nämlichen Ueberschrift unstreitig. Aber um so viel mehr wird man sich wundern, an Beiden so

[1] S. den beigefügten Holzschnitt Nr. 1.

[2] Ad. ver. 234. Hym. in Delum, p. 524. Edit. Ern.

Nr. 1.

1  2

merkliche Verschiedenheiten zu erblicken. Die schlanke, ausgebildete Gestalt beim Boissard ist beim Pighius ein fetter stämmiger Knabe; dieser hat Flügel und jene hat keine; geringerer Abweichungen als in der Wendung des Hauptes, in der Richtung der Arme, zu geschweigen. Wie diese Abweichungen von Spanheimen nicht bemerkt werden können, ist begreiflich; Spanheim kannte das Denkmal nur aus den Inschriften des Gruter, wo er die bloßen Worte ohne alle Zeichnung fand; er wußte nicht, oder erinnerte sich nicht, daß die Zeichnung bereits beim Boissard vorkomme, und glaubte also etwas ganz Unbekanntes zu liefern, wenn er sie uns zum Theil aus den Papieren des Pighius mittheilte. Weniger ist Grävius zu entschuldigen, welcher seiner Ausgabe der Gruterschen Inschriften die Zeichnung aus dem Boissard bei-

---

[1] Dem Schlafe die Tochter Orestilia.

[2] Den Schicksalsgottheiten der Sohn Cäcilius Ferox.

[3] Dem Quintus Cäcilius Ferox, dem in Beredsamkeit eifrigen Diener der Priesterschaft der Titialischen Flavialischen (Priester). Er lebte fünfzehn Jahre, einen Monat, dreiundzwanzig Tage, dem besten und gehorsamsten Sohne M(arcus) Gavius Charinus.

fügte[1], und gleichwohl den Widerspruch, den diese Zeichnung mit der wörtlichen Beschreibung des Gruter macht, nicht bemerkte. In dieser ist die Figur Genius alatus, crinitus, obesus, dormiens, dextra manu in humerum sinistrum, a quo velum retrorsum dependet, posita [ein geflügelter Genius, mit langen Haaren, fett, schlafend, die rechte Hand auf die linke Schulter gelegt, von welcher ein zurückgeschlagener Schleier herabhängt]; und in jener erscheinet sie gerade gegenüber, so wie wir sie hier erblicken, ganz anders; nicht geflügelt, nicht eben von starken Haaren, nicht fett, nicht schlafend, nicht mit der rechten Hand auf der linken Schulter. Eine solche Mißhelligkeit ist anstößig, und kann nicht anders als Mißtrauen bei dem Leser erwecken, besonders wann er sich noch dazu nicht einmal davor gewarnet findet. Sie beweiset indeß so viel, daß unmöglich beide Zeichnungen unmittelbar von dem Denkmale können genommen sein; Eine derselben muß nothwendig aus dem Gedächtnisse sein gemacht worden. Ob Dieses die Zeichnung des Pighius oder die Zeichnung des Boissard sei, kann nur Der entscheiden, welcher das Denkmal selbst damit zu vergleichen Gelegenheit hat. Nach der Angabe des Letztern befand es sich zu Rom in dem Palaste des Kardinals Cesi. Dieser Palast aber, wenn ich recht unterrichtet bin, ward in der Plünderung 1527 gänzlich zerstöret. Verschiedene von den Alterthümern, welche Boissard daselbst sahe, mögen sich itzt in dem Palaste Farnese befinden; ich vermuthe Dieses von dem Hermaphrodit und dem vermeinten Kopfe des Pyrrhus[2]. Andere glaube ich in andern Kabinetten wiedergefunden zu haben; kurz, sie sind verstreuet, und es dürfte schwer halten, das Denkmal, wovon die Rede ist, wieder aufzufinden, wenn es noch gar vorhanden ist. Aus bloßen Muthmaßungen möchte ich mich eben so wenig für die Zeichnung des Boissard als für die Zeichnung des Pighius erklären. Denn wenn es gewiß ist, daß der Schlaf Flügel haben kann, so ist es eben so gewiß, daß er nicht nothwendig Flügel haben muß.

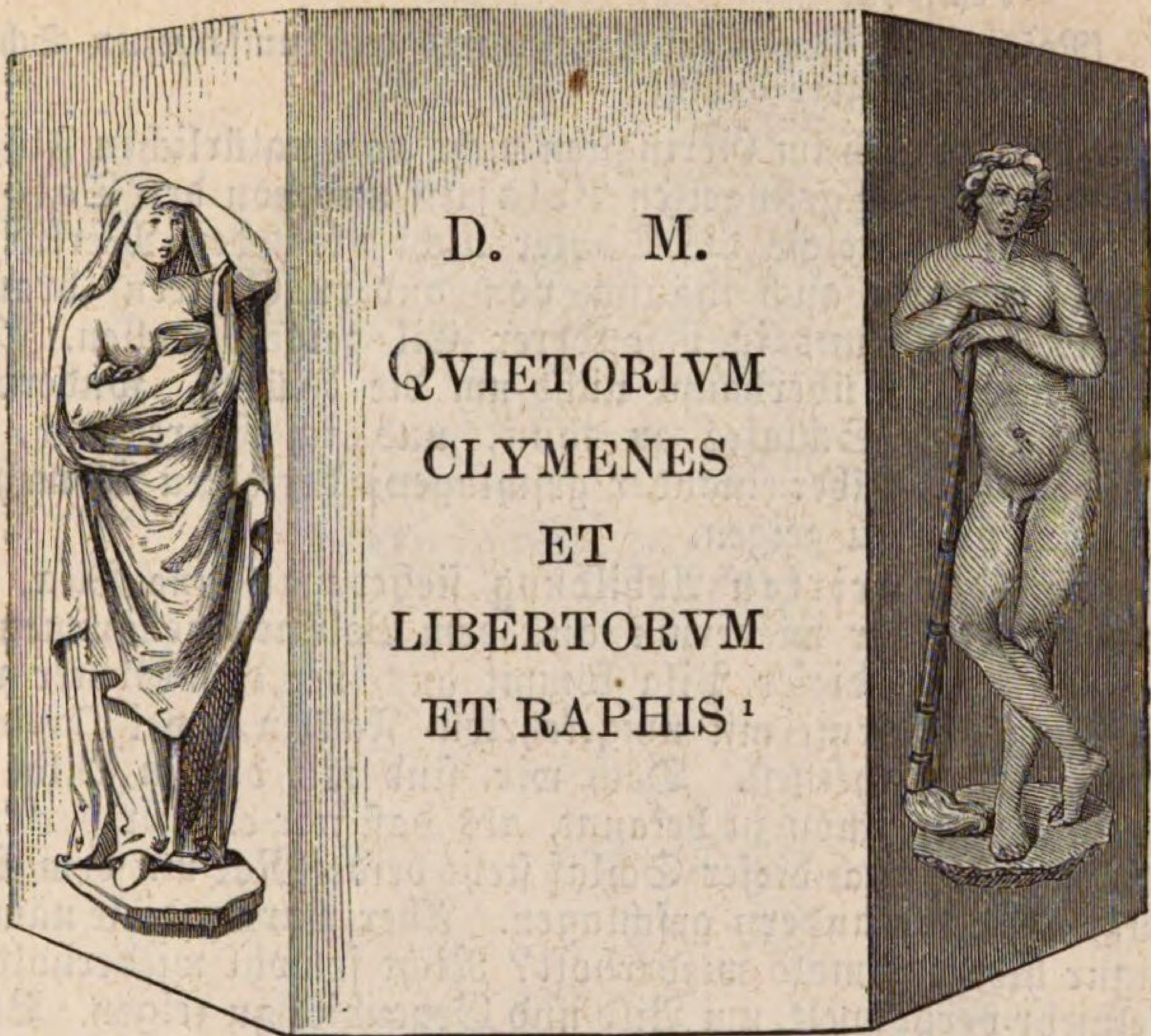
Die zweite Abbildung zeiget das Grabmal einer Clymene,

---

[1] Pag. CCCIV.

[2] Hermaphroditus nudus, qui involutum palliolo femur habet. — Caput ingens Pyrrhi regis Epirotarum, galeatum, cristatum, et armato pectore. [Ein nackter Hermaphrodit, welcher einen in einen Mantel gehüllten Schenkel hat — der ungeheure Kopf des Pyrrhus, Königs der Epiroten, behelmt, mit Helmbusch und gepanzerter Brust.] Topogr. Parte I p. 4. 5. Winkelmanns Anmerkungen über die Geschichte der Kunst, S. 98.

Nr. 2.



ebenfalls aus dem Boissard entlehnt[2]. Die Eine der Figuren darauf hat mit der eben erwähnten zu viel Aehnlichkeit, als daß diese Aehnlichkeit und der Ort, den sie einnimmt, uns im Geringsten ihrentwegen ungewiß lassen könnten. Sie kann nichts Anders als der Schlaf sein, und auch dieser Schlaf, auf eine umgekehrte Fackel sich stützend, hat den Einen Fuß über den andern geschlagen. — Die Flügel übrigens fehlen ihm gleichfalls, und es wäre doch sonderbar, wenn sie Boissard hier zum zweiten Male vergessen hätte. Doch wie gesagt, die Alten werden den Schlaf öfters auch ohne Flügel gebildet haben. Pausanias giebt dem Schlafe in dem Arme der Nacht keine; und weder Ovidius noch Statius legen in ihren umständlichen Beschreibungen dieses Gottes und seiner Wohnung ihm deren bei. Brouckhuysen hat sich sehr versehen, wenn er vorgiebt, daß der letztere Dichter dem Schlafe sogar zwei Paar Flügel, eines an dem Kopfe und eines an den Füßen, andichte[3]. Denn obschon Statius von ihm sagt:

[1] Den G(öttlichen) M(anen). Ruhestätte der Clymene und der Freigelassenen und des Raphis.

[2] Par. VI. p. 119. S. Holzschnitt Nr. 2.

[3] Ad Tibullum Lib. II. Eleg. I. v. 89. Et sic quidem poetae

Ipse quoque et volucrem gressum et ventosa citavit
Tempora:

[Rascher mit fliegendem Schritt und windumfächelten Schläfen
Stürmt er selber dahin]

so ist Dieses doch im Geringsten nicht von natürlichen Flügeln, sondern von dem geflügelten Petasus und von den Talariis zu verstehen, welche die Dichter nicht bloß dem Merkur beilegen, sondern auch häufig von andern Göttern brauchen lassen, die sie uns in besonderer Eil zeigen wollen. Doch es ist mir hier überhaupt nicht um die Flügel, sondern um die Füße des Schlafes zu thun, und ich fahre fort, das διεστραμμενον [über einander geschlagen] derselben in mehrern Monumenten zu zeigen.

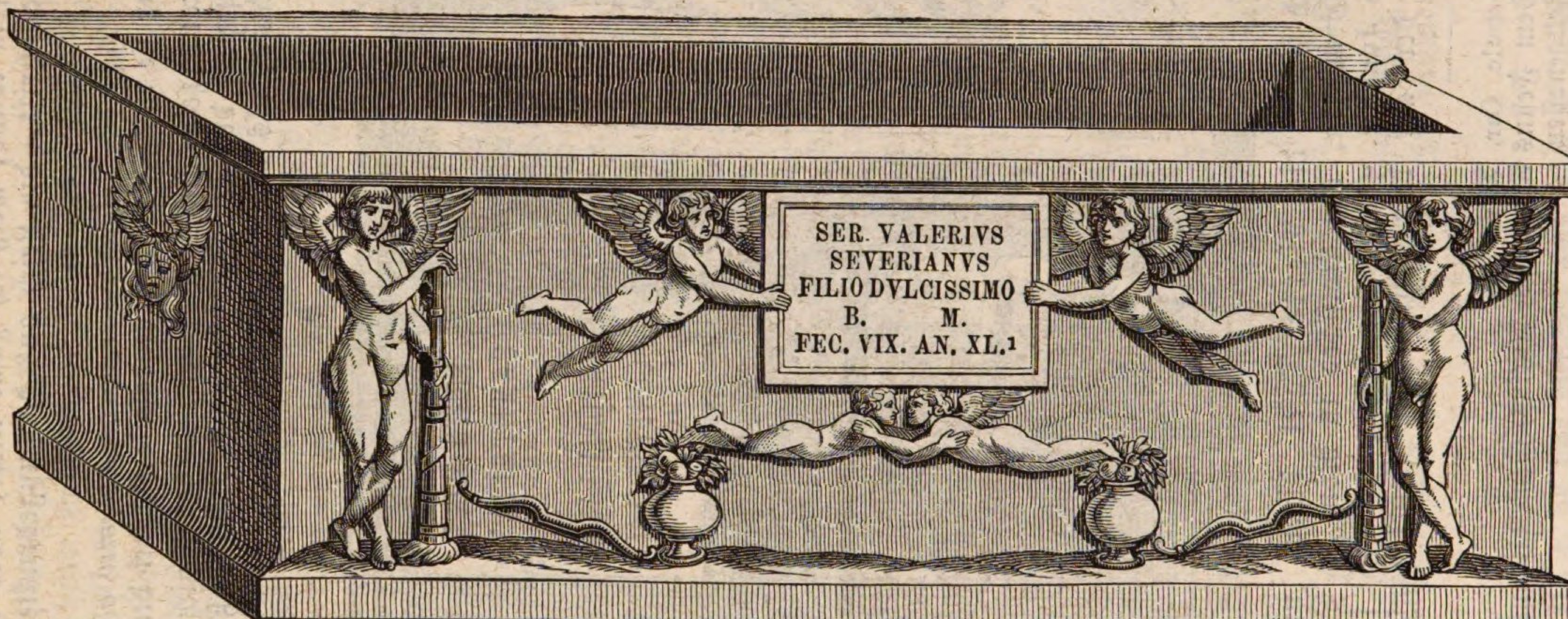
Auf der dritten Abbildung siehet man eine Pila, oder einen Sarg, der wiederum aus dem Boissard genommen ist[1]. Die Aufschrift dieser Pila kömmt auch bei dem Gruter vor[2], wo die zwei Genii mit umgekehrten Fackeln zwei Cupidines [Liebesgötter] heißen. Doch wir sind mit diesem Bilde des Schlafes nun schon zu bekannt, als daß wir es hier verkennen sollten. Und auch dieser Schlaf steht beide Mal mit dem Einen Fuße über den andern geschlagen. Aber warum diese nämliche Figur hier nochmals wiederholt? Nicht sowohl wiederholt, als vielmehr verdoppelt, um Bild und Gegenbild zu zeigen. Beides ist der Schlaf: das Eine der überhingehende, das andere der lange daurende Schlaf; mit Einem Worte, es sind die ähnlichen Zwillingsbrüder, Schlaf und Tod. Ich darf vermuthen, wie wir sie hier sehen, so und nicht anders werden sie auf den von Winkelmannen erwähnten Monumenten, auf dem Grabsteine in dem Palaste Albani, und auf der Begräbnißurne in dem Collegio Clementino erscheinen. — Man lasse sich die Bogen, die diesen Geniis hier zu Füßen liegen, nicht irren; sie können eben so wohl zu den beiden schwebenden Geniis gehören, als zu diesen stehenden; und ich habe auf mehr Grabmälern einen losgespannten oder gar zerbrochenen Bogen, nicht als das Attribut des Amors, sondern als ein von diesem unabhängiges Bild des verbrauchten Lebens überhaupt gefunden. Wie ein Bogen das Bild einer guten Haus-

plerique omnes, videlicet ut alas habuerit hic deus in humeris. Papinius autem, suo quodam jure peculiari, alas ei in pedibus et in capite adfingit. [Und so zwar meist alle Dichter, nämlich daß dieser Gott Flügel an den Schultern gehabt habe. Papinius aber dichtet ihm mit einem ihm eigenthümlichen Rechte Flügel an den Füßen und am Haupte an.] L. 10. Theb. v. 131.

[1] Par. V. p. 115. S. Holzschnitt Nr. 3.

[2] Pag. DCCXII.

Nr. 3.



[1] Ser(vius) Valerius Severianus dem süßesten Sohne B. M. errichtet. Er lebte vierzig Jahre.

mutter sein könne, weiß ich zwar nicht; aber doch sagt eine alte Grabschrift, die Leich aus der ungedruckten Anthologie bekannt gemacht[1], daß er es gewesen,

Τοξα μεν αὐδασει ταν εὔτονον ἀγετιν οἰκον.

[Daß sie rüstig ihr Haus verwaltete, kündet der Bogen.]

und daraus zeigt sich wenigstens, daß er nicht nothwendig das Rüstzeug des Amors sein muß, und daß er mehr bedeuten kann, als wir zu erklären wissen.

Nr. 4.



Ich füge die vierte Tafel hinzu, und auf dieser einen Grabstein, den Boissard in Rom zu St. Angelo (in Templo Junonis, quod est in foro piscatorio) [im Tempel der Juno, der auf dem Fischmarkte steht] fand, wo er sich

[1] Sepulc. Car. XIV.

[2] Dem Festus Aug(ustus) L(ucius) Gemethlianus Antonia Laeta, ihrem Zeltgenossen.

ohne Zweifel auch noch finden wird[1]. Hinter einer verschlossenen Thüre stehet auf beiden Seiten ein geflügelter Genius mit halbem Körper hervorragend, und mit der Hand auf diese verschlossene Thüre zeigend. Die Vorstellung ist zu redend, als daß uns nicht jene domus exilis Plutonia [Plutons armseliges Haus] einfallen sollte[2], aus welcher keine Erlösung zu hoffen; und wer könnten die Thürsteher dieses ewigen Kerkers besser sein als Schlaf und Tod? Bei der Stellung und Aktion, in der wir sie erblicken, braucht sie keine umgestürzte Fackel deutlicher zu bezeichnen; nur den Einen über den andern geschlagenen Fuß hat auch ihnen der Künstler gegeben. Aber wie unnatürlich würde hier dieser Stand sein, wenn er nicht ausdrücklich charakteristisch sein sollte?

Man glaube nicht, daß Dieses die Beispiele alle sind, welche ich für mich anführen könnte. Selbst aus dem Boissard würde ich noch verschiedene hierher ziehen können, wo der Tod entweder als Schlaf oder mit dem Schlafe zugleich den nämlichen Stand der Füße beobachtet[3]. Eine ganze Ernte von Figuren, sowie die auf der ersten Tafel erscheinet oder erscheinen sollte, würde mir auch Maffei anbieten[4]. Doch wozu dieser Ueberfluß? Vier dergleichen Denkmäler, das beim Bellori ungerechnet, sind mehr als hinlänglich, die Vermuthung abzuwenden, daß Das auch wohl ein bloßer unbedeutender Zufall sein könne, was eines so nachdenklichen Sinnes fähig ist. Wenigstens wäre ein solcher Zufall der sonderbarste, der sich nur denken ließe! Welch ein Ungefähr, wenn nur von Ungefähr in mehr als Einem unverdächtigen alten Monumente gewisse Dinge gerade so wären, als ich sage, daß sie nach meiner Auslegung einer gewissen Stelle sein müßten; oder wenn nur von Ungefähr sich diese Stelle gerade so auslegen ließe, als wäre sie in wirklicher Rücksicht auf dergleichen Monumente geschrieben worden. Nein, das Ungefähr ist so übereinstimmend nicht; und ich kann ohne Eitelkeit behaupten, daß folglich meine Erklärung, so sehr es auch nur *meine* Erklärung ist, so wenig Glaubwürdigkeit ihr auch durch mein Ansehen zuwachsen kann, dennoch so vollkommen erwiesen ist, als nur immer Etwas von dieser Art erwiesen werden kann.

Ich halte es daher auch kaum der Mühe werth, diese und jene Kleinigkeit noch aus dem Wege zu räumen, die

---

[1] Parte V. p. 22. S. Holzschnitt Nr. 4.
[2] Tollii Expos. Signi vet. p. 292.
[3] Als Part. III. p. 69 und vielleicht auch Part. V. p. 23.
[4] Museo Veron. Tab. CXXXIX.

einem Zweifler, der durchaus nicht aufhören will, zu zweifeln, vielleicht einfallen könnte. Z. E. die Zeilen des Tibullus[1]:

Postque venit tacitus fuscis circumdatus alis
Somnus, et incerto somnia vara pede.

[Hinter ihr kommt stillschweigend der Schlaf auf bräunlichen Flügeln,
Und unsicheres Gangs grätschelnde Träume zugleich.]

Es ist wahr, hier wird ausdrücklich krummbeiniger Träume gedacht. Aber Träume! und wenn die Träume krummbeinig waren, warum mußte es denn auch der Schlaf sein! Weil er der Vater der Träume war? Eine treffliche Ursache! Und doch ist auch Das noch nicht die eigentliche Abfertigung, die sich mir hier anträgt. Denn die eigentliche ist diese: daß das Beiwort vara [grätschelnde, krummbeinige] überhaupt sicherlich nicht vom Tibull ist, daß es Nichts als eine eigenmächtige Leseart des Brouckhuysen ist. Vor diesem Commentator lasen alle Ausgaben entweder nigra [schwarze] oder vana [eitle, leere]. Das Letzte ist das Wahre; und es zu verwerfen, konnte Brouckhuysen nur die Leichtigkeit, mit Veränderung eines einzigen Buchstaben seinem Autor einen fremden Gedanken unterzuschieben, verleiten. Aber wenn schon die alten Dichter die Träume öfters auf schwachen, ungewissen Füßen einhergaukeln lassen, nämlich die täuschenden, betrügerischen Träume; folgt denn daraus, daß sie diese schwachen, ungewissen Füße sich auch als krumme Füße müssen gedacht haben? Wo liegt denn die Nothwendigkeit, daß schwache Füße auch krumme Füße, oder krumme Füße auch schwache Füße sein müssen? Dazu waren den Alten ja nicht alle Träume täuschend und betrügerisch; sie glaubten eine Art sehr wahrhafter Träume, und der Schlaf mit diesen seinen Kindern war ihnen eben so wohl Futuri certus [der Zukunft sicher] als pessimus auctor [schlimmster Bürge][2]. Folglich konnten auch die krummen Füße als das Symbolum der Ungewißheit nach ihren Begriffen nicht den Träumen überhaupt, noch weniger dem Schlafe, als dem allgemeinen Vater derselben, zukommen. Und doch gestehe ich, würden alle diese Vernünfteleien bei Seite zu setzen sein, wenn Brouckhuysen außer der mißverstandenen Stelle des Pausanias auch nur sonst eine einzige für die krummen Füße der Träume und des Schlafes anzuführen gewußt hätte. Was varus [krummbeinig] heißt, erklärt er mit zwanzig sehr überflüssigen Stellen; aber daß varus [krummbeinig] ein Beiwort des Traumes sei, davon

---

[1] Lib. II. Eleg. 1. v. 89. 90.
[2] Seneca Herc. Fur. v. 1070.

giebt er keine Beweisstelle, sondern will sie erst machen; und wie gesagt, nicht sowohl aus dem einzigen Pausanias, als aus der falschen Uebersetzung des Pausanias machen. Denn fast lächerlich ist es, wenn er uns, da er keinen krummbeinigen Schlaf aufbringen kann, wenigstens einen Genius mit krummen Füßen in einer Stelle des Persius[1] zeigen will, wo genius weiter Nichts heißt als indoles [Charakter] und varus weiter Nichts als „von einander abstehend“:

— — Geminos, horoscope, varo
Producis genio. —

[— — Zwillinge ungleichartigen Geists zeugest du, Horoscop.]

Ueberhaupt würde diese Ausschweifung über das διεστραμμενους [über einander geschlagene] des Pausanias hier viel zu weitläuftig gerathen sein, wann sie mir nicht Gelegenheit gegeben hätte, zugleich mehrere antike Abbildungen des Todes anzuführen. Denn mag es denn nun auch mit seinen und seines Bruders übergestellten Füßen sein, wie es will, mag man sie doch für charakteristisch halten oder nicht; so ist aus den angeführten Denkmälern doch so viel unstreitig, daß die alten Artisten immer fortgefahren haben, den Tod nach einer genauen Aehnlichkeit mit dem Schlafe zu bilden; und nur Das war es, was ich eigentlich hier erweisen wollte.

Ja, so sehr ich auch von dem Charakteristischen jener besondern Fußstellung selbst überzeugt bin, so will ich doch keinesweges behaupten, daß schlechterdings kein Bild des Schlafes oder Todes ohne sie sein können. Vielmehr kann ich mir den Fall sehr wohl denken, in welchem eine solche Fußstellung mit der Bedeutung des Ganzen streiten würde; und ich glaube, Beispiele von diesem Falle anführen zu können. Wenn nämlich der über den andern geschlagene Fuß das Zeichen der Ruhe ist, so wird es nur dem bereits erfolgten Tode eigentlich zukommen können; der Tod hingegen, wie er erst erfolgen soll, wird eben darum eine andere Stellung erfodern.

In so einer andern, die Annäherung ausdrückenden Stellung glaube ich ihn auf einer Gemme beim Stephanonius oder Licetus[2] zu erkennen. Ein geflügelter Genius, welcher in der Einen Hand einen Aschenkrug hält, scheinet mit der andern eine umgekehrte, aber noch brennende Fackel ausschleudern zu wollen, und siehet dabei mit einem traurigen Blicke seitwärts auf einen Schmetterling herab, der auf der

[1] Sat. VI. v. 18.

[2] Schemate VII. p. 123. [Siehe den Holzschnitt am Anfang dieser Untersuchung, S. 429.]

Erde kriechet. Die gespreizten Beine sollen ihn entweder im Fortschreiten begriffen oder in derjenigen Stellung zeigen, die der Körper natürlicher Weise nimmt, wenn er den Einen Arm mit Nachdruck zurückschleudern will. Ich mag mich mit Widerlegung der höchst gezwungenen Deutungen nicht aufhalten, welche sowohl der erste poetische Erklärer der Stephanonischen Steine als auch der hieroglyphische Licetus von diesem Bilde gegeben haben. Sie gründen sich sämmtlich auf die Voraussetzung, daß ein geflügelter Knabe nothwendig ein Amor sein müsse; und so wie sie sich selbst unter einander aufreiben, so fallen sie alle zugleich mit Einmal weg, sobald man auf den Grund jener Voraussetzung gehet. Dieser Genius ist also weder Amor, der das Andenken des verstorbenen Freundes in treuem Herzen bewahret, noch Amor, der sich seiner Liebe entschlägt aus Verdruß, weil er keine Gegenliebe erhalten kann; sondern dieser Genius ist Nichts als der Tod, und zwar der eben bevorstehende Tod im Begriffe, die Fackel auszuschlagen, auf die verloschen ihn wir anderwärts schon gestützt finden.

Dieses Gestus der auszuschleudernden Fackel als Sinnbild des nahenden Todes habe ich mich immer erinnert, so oft mir die sogenannten Brüder Castor und Pollux in der Villa Ludovisi vor Augen gekommen[1]. Daß es Castor und Pollux nicht sind, hat schon vielen Gelehrten eingeleuchtet; aber ich zweifle, ob Del Torre und Maffei der Wahrheit darum näher gekommen. Es sind zwei unbekleidete, sehr ähnliche Genii, Beide in einer sanften melancholischen Stellung; der Eine schlägt seinen Arm um die Schulter des Andern, und Dieser hält in jeder Hand eine Fackel; die in der Rechten, welche er seinem Gespielen genommen zu haben scheinet, ist er bereit, auf einem zwischen ihnen inne stehenden Altare auszudrücken, indem er die andere in der Linken bis über die Schulter zurückgeführet, um sie mit Gewalt auszuschlagen; hinter ihnen stehet eine kleinere weibliche Figur, einer Isis nicht unähnlich. Del Torre sah in diesen Figuren zwei Genii, welche der Isis opferten; aber Maffei wollte sie lieber für den Lucifer und Hesperus gehalten wissen. So gut die Gründe auch sein mögen, welche Maffei gegen die Deutung des Del Torre beibringet, so unglücklich ist doch sein eigener Einfall. Woher könnte uns Maffei beweisen, daß die Alten den Lucifer und Hesperus als zwei besondere Wesen gebildet? Es waren ihnen Nichts als zwei Namen, sowie des nämlichen Sternes, also auch der nämlichen

---

[1] Beim Maffei Tab. CXXI.

mythischen Person[1]. Es ist schlimm, wenn ein Mann, der die geheimsten Gedanken des Alterthums zu errathen sich getrauet, so allgemein bekannte Dinge nicht weiß! Aber um so viel nöthiger dürfte es sein, auf eine neue Auslegung dieses trefflichen Kunstwerkes zu denken; und wenn ich den Schlaf und den Tod dazu vorschlage, so will ich doch Nichts, als sie dazu vorschlagen. Augenscheinlich ist es, daß ihre Stellung keine Stellung für Opfernde ist; und wenn die Eine Fackel das Opfer anzünden soll, was soll denn die andere auf dem Rücken? Daß Eine Figur beide Fackeln zugleich auslöscht, würde nach meinem Vorschlage sehr bedeutend sein; denn eigentlich macht doch der Tod Beidem, dem Wachen und dem Schlafen, ein Ende. Auch dürfte nach eben diesem Vorschlage die kleinere weibliche Figur nicht unrecht für die Nacht als die Mutter des Schlafes und des Todes zu nehmen sein. Denn wenn der Kalathus auf dem Haupte eine Isis oder Cybele als die Mutter aller Dinge kenntlich machen soll; so würde mich es nicht wundern, auch die Nacht diese

— *θεων γενετειρα — ἡ δε και ἀνδρων,*

[Der Götter Mutter und auch der Menschen.]

wie sie Orpheus nennet, hier mit dem Kalathus zu erblicken.

Was sich sonst aus der Figur des Stephanonius, mit der beim Bellori verbunden, am Zuverlässigsten ergiebt, ist Dieses, daß der Aschenkrug, der Schmetterling und der Kranz diejenigen Attributa sind, durch welche der Tod, wo und wie es nöthig schien, von seinem Ebenbilde, dem Schlafe, unterschieden ward. Das besondere Abzeichen des Schlafes hingegen war ohnstreitig das Horn.

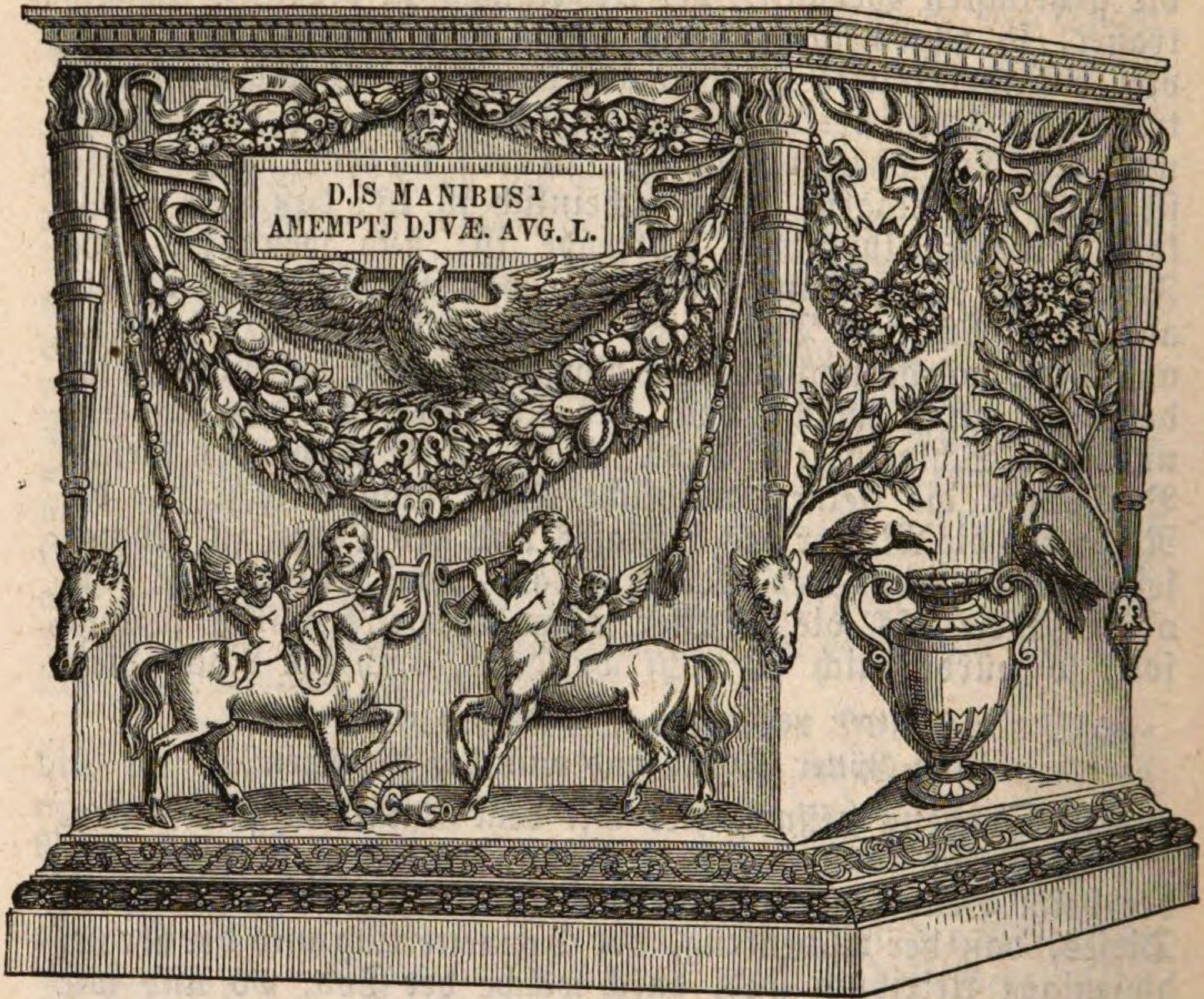
Und hieraus möchte vielleicht eine ganz besondere Vorstellung auf dem Grabsteine eines gewissen Amemptus, eines Freigelassenen, ich weiß nicht welcher Kaiserin oder kaiserlichen Prinzessin, einiges Licht erhalten. Man sehe die fünfte Abbildung[2]. Ein männlicher und weiblicher Centaur, Jener auf der Leier spielend, Diese eine doppelte Tibia blasend, tragen Beide einen geflügelten Knaben auf ihren Rücken, deren Jeder auf einer Querpfeife bläset; unter dem aufgehobenen Vorderfuße des Einen Centaur lieget ein Krug und unter des andern ein Horn. Was kann diese Allegorie sagen sollen? was kann sie hier sagen sollen? Ein Mann zwar wie Herr Klotz, der seinen Kopf voller Liebesgötter hat, würde mit der Antwort bald fertig sein. „Auch Das sind

---

[1] Hyginus Poet. Astr. Libr. II. cap. 42.

[2] Boissardus Part. III. p. 144.

Nr. 5.



meine Amors!" würde er sagen, „und der weise Künstler hat auch hier den Triumph der Liebe über die unbändigsten Geschöpfe, und zwar ihren Triumph vermittelst der Musik vorstellen wollen!" — Ei nun ja; was wäre der Weisheit der alten Künstler auch würdiger gewesen, als nur immer mit der Liebe zu tändeln; besonders wie diese Herren die Liebe kennen! Indeß wäre es doch möglich, daß einmal auch ein alter Künstler, nach ihrer Art zu reden, der Liebe und den Grazien weniger geopfert und hier bei hundert Meilen an die liebe Liebe nicht gedacht hätte! Es wäre möglich, daß, was ihnen dem Amor so ähnlich sieht als Ein Tropfen Wasser dem andern, gerade nichts Lustigeres als der Schlaf und der Tod sein sollte.

Sie sind uns Beide in der Gestalt geflügelter Knaben nicht mehr fremd; und der Krug auf der Seite des Einen und das Horn auf der Seite des Andern dünken mich nicht

[1] Den Göttlichen Manen des Amemptus (des Freigelassenen) der göttlichen Aug(usta) L(ivia).

viel weniger redend als es ihre buchstäblichen Namen sein würden. Zwar weiß ich gar wohl, daß der Krug und das Horn auch nur Trinkgeschirre sein können, und daß die Centaure in dem Alterthume nicht die schlechtesten Säufer sind, daher sie auch auf verschiedenen Werken in dem Gefolge des Bacchus erscheinen, oder gar seinen Wagen ziehen[1]. Aber was brauchten sie in dieser Eigenschaft noch erst durch Attributa bezeichnet zu werden? und ist es nicht auch für den Ort weit schicklicher, diesen Krug und dieses Horn für die Attributa des Schlafes und des Todes zu erklären, die sie nothwendig aus den Händen werfen mußten, um die Flöten behandeln zu können?

Wenn ich aber den Krug oder die Urne als das Attribut des Todes nenne, so will ich nicht bloß den eigentlichen Aschenkrug, das Ossuarium [eigentlich Beinhaus] oder Cinerarium [eigentlich Aschenkammer], oder wie das Gefäß sonst hieß, in welchem die Ueberreste der verbrannten Körper aufbewahret wurden, darunter verstanden wissen. Ich begreife darunter auch die *Ληκυθους*, die Flaschen jeder Art, die man den todten Körpern, die ganz zur Erde bestattet wurden, beizusetzen pflegte, ohne mich darüber einzulassen, was in diesen Flaschen enthalten gewesen. Sonder einer solchen Flasche blieb bei den Griechen ein zu begrabender Leichnam eben so wenig als sonder Kranz; welches unter andern verschiedene Stellen des Aristophanes sehr deutlich besagen[2], so daß es ganz begreiflich wird, wie Beides ein Attribut des Todes geworden.

---

[1] Gemme antiche colle sposizioni di P. A. Maffei, Parte III. p. 58.

[2] Besonders in den Ekklesiazusen, wo Blepyrus mit seiner Proxagora schilt, daß sie des Nachts heimlich aufgestanden und mit seinen Kleidern ausgegangen sei: (Z. 533—534)

Ωχου καταλιπουσ᾽ ὡσπερει προκειμενον,
Μονον οὐ στεφανωσασ᾽, οὐδ᾽ ἐπιθεισα ληκυθον.

[Und ließest mich nackt wie eine Leiche liegen, es fehlte Nichts,
Als daß du 'nen Kranz und ein Thränenfläschchen daneben stellst.]

Der Scholiast setzt hinzu: *Ειωθασι γαρ ἐπι νεκρων τουτο ποιειν.* [Denn man pflegt Dieß bei Leichen zu thun.] Man vergleiche in dem nämlichen Stücke die Zeilen 1022—27, wo man die griechischen Gebräuche der Leichenbestattung beisammen findet. Daß dergleichen den Todten beizusetzende Flaschen, *ληκυθοι*, bemalet wurden, und daß es eben nicht die größten Meister waren, die sich damit abgaben, erhellet eben daselbst aus Z. 987—988. Tanaquill Faber scheint, geglaubt zu haben, daß es nicht wirkliche bemalte Flaschen gewesen, die man den Todten beigesetzt, sondern daß man nur um sie her dergleichen Flaschen gemalt; denn er merkt bei der letzten Stelle an: Quod autem lecythi mortuis appingerentur,

Wegen des Hornes als Attribut des Schlafes ist noch weniger Zweifel. An unzähligen Stellen gedenken die Dichter dieses Hornes; aus vollem Horne schüttet er seinen Segen über die Augenlider der Matten,

— — — Illos post vulnera fessos
Exceptamque hiemem, cornu perfuderat omni
Somnus; —

[— — — Jene, von Wunden ermattet
Und vom bestandenen Sturm, hatte schon aus schwellendem Horne
Ueberschüttet der Schlaf;]

mit geleertem Horne folget er der weichenden Nacht nach in seine Grotte,

Et Nox, et cornu fugiebat Somnus inani.

[Fliehend enteilte die Nacht und der Schlaf mit geleeretem Horne.]

Und so wie ihn die Dichter sahen, bildeten ihn auch die Künstler[1]. Nur das doppelte Horn, womit ihn die ausschweifende Einbildungskraft des Romeyn de Hooghe überladen, kannten weder Diese noch Jene.

Zugegeben also, daß es der Schlaf und der Tod sein könnten, die hier auf den Centauren sitzen, was wäre nun der Sinn der Vorstellung zusammen? — Doch wenn ich glücklicher Weise einen Theil errathen hätte, muß ich darum auch das Ganze zu erklären wissen? Vielleicht zwar, daß so tiefe Geheimnisse nicht darunter verborgen liegen. Vielleicht, daß Amemptus ein Tonkünstler war, der sich vornehmlich auf die Instrumente verstand, die wir hier in den Händen dieser unterirdischen Wesen erblicken; denn auch die Centaure hatten bei den spätern Dichtern ihren Aufenthalt vor den Pforten der Hölle,

Centauri in foribus stabulant, —
[Centauren standen vor den Pforten,]

und es war ganz gewöhnlich, auf dem Grabmale eines

---

aliunde ex Aristophane innotuit. [Daß aber Flaschen zu den Todten gemalt wurden, ist anders woher aus Aristophanes bekannt.] Ich wünschte, er hätte uns dieses aliunde [anders woher] nachweisen wollen.

[1] Servius ad Aeneid. VI. v. 233. Somnum cum cornu novimus pingi. [Daß der Schlaf mit einem Horne gemalt wird, wissen wir.] Lutatius apud Barthium ad Thebaid. VI. v. 27. Nam sic a pictoribus simulatur, ut liquidum somnium ex cornu super dormientes videatur effundere. [Denn so wird er von den Malern dargestellt, daß er heiteren Traum aus einem Horn über die Schlafenden auszugießen scheint.]

[2] Denkbilder der alten Völker. S. 193 deut. Uebers.

Künstlers die Werkzeuge seiner Kunst anzubringen, welches denn hier nicht ohne ein sehr feines Lob geschehen wäre.

Ich kann indeß von diesem Monumente überhaupt mich nicht anders als furchtsam ausdrücken. Denn ich sehe mich wiederum wegen der Treue des Boissard in Verlegenheit. Von dem Boissard ist die Zeichnung; aber vor ihm hatte schon Smetius die Aufschrift und zwar mit einer Zeile mehr[1] bekannt gemacht und eine wörtliche Beschreibung der darum befindlichen Bilder beigefügt. Inferius, sagt Smetius von den Hauptfiguren, Centauri duo sunt, alter mas, lyncea instratus, lyram tangens, cui Genius alatus, fistula, Germanicae modernae simili, canens insidit; alter foemina, fistulis duabus simul in os insertis canens, cui alter Genius, foemineus alis papilionum, manibus nescio quid concutiens, insidet. Inter utrumque cantharus et cornu Bacchicum projecta jacent. [Weiter unten sind zwei Centauren, der Eine ein Mann mit einer Fuchshaut bekleidet, eine Leier spielend, auf welchem ein geflügelter Genius sitzt, der auf einer den jetzigen deutschen ähnlichen Pfeife bläst; der Andere eine Frau, welche auf zwei zugleich in den Mund gesteckten Pfeifen bläst, auf welcher ein anderer weiblicher Genius mit Schmetterlingsflügeln sitzt, in den Händen, ich weiß nicht was, zusammenschlagend. Zwischen Beiden liegen hingeworfen ein Krug und ein Bacchisches Horn.] Alles trifft ein bis auf den Genius, den der weibliche Centaur trägt. Dieser soll nach dem Smetius auch weiblichen Geschlechts sein und Schmetterlingsflügel haben, und mit den Händen Etwas zusammenschlagen. Nach dem Boissard aber hat er keine andere Flügel als sein Gespiel; und anstatt der Cymbeln oder des Crotalum vielleicht bläset er auf eben dem Instrumente, auf dem Jener. — Es ist traurig, solche Widersprüche oft zu bemerken. Sie müssen einem Manne, der nicht gern auf Treibsand bauet, das antiquarische Studium von Zeit zu Zeit sehr zuwider machen.

Zwar würde ich auch sodann, wenn Smetius richtiger gesehen hätte als Boissard, meine Erklärung nicht ganz aufgeben dürfen. Denn sodann würde der weibliche Genius mit Schmetterlingsflügeln eine Psyche sein; und wenn Psyche das Bild der Seele ist, so wäre anstatt des Todes hier die Seele des Todten zu sehen. Auch dieser könnte das Attribut

---

[1] Die Diejenigen benennt, welche dem Amemptus das Denkmal gesetzet,

LALVS. ET. CORINTHVS. L.

[Lalus und Corinthus L(ucius).

V. Gruteri Corp. Inscr. p. DCVI. Edit. Graev.

der Urne zukommen, und das Attribut des Hornes würde noch immer den Schlaf bezeichnen.

Ich bilde mir ohnedem ein, den Schlaf noch anderwärts als auf sepulkralischen Monumenten und besonders in einer Gesellschaft zu finden, in der man ihn schwerlich vermuthet hätte. Unter dem Gefolge des Bacchus nämlich erscheinet nicht selten ein Knabe oder Genius mit einem Füllhorne, und ich wüßte nicht, daß noch Jemand es auch nur der Mühe werth gehalten hätte, diese Figur näher zu bestimmen. Sie ist z. E. auf dem bekannten Steine des Bagarris itzt in der Sammlung des Königs von Frankreich, dessen Erklärung Casaubonus zuerst gegeben, von ihm und allen folgenden Auslegern[1] zwar bemerkt worden; aber kein Einziger hat mehr davon zu sagen gewußt, als der Augenschein giebt, und ein Genius mit einem Füllhorne ist ein Genius mit einem Füllhorne geblieben. Ich wage es, ihn für den Schlaf zu erklären. Denn, wie erwiesen, der Schlaf ist ein kleiner Genius, das Attribut des Schlafes ist ein Horn; und welchen Begleiter könnte ein trunkner Bacchus lieber wünschen als den Schlaf? Daß die Paarung des Bacchus mit dem Schlafe den alten Artisten auch gewöhnlich gewesen, zeigen die Gemälde vom Schlafe, mit welchen Statius den Palast des Schlafes auszieret[2].

Mille intus simulacra dei caelaverat ardens,
Mulciber. Hic haeret lateri redimita Voluptas.
Hic comes in requiem vergens labor. Est ubi Baccho,
Est ubi Martigenae socium pulvinar Amori
Obtinet. Interius tectum in penetralibus altis,
Et cum Morte jacet; nullique ea tristis imago.

[Tausend Bilder des Gotts drin hatte gemeißelt der glühnde
Mulciber. Hier an der Wand hängt blumenbekränzet die Wollust.
Hier als Gefährte die Müh, zur Ruhe sich neigend. Dem Bacchus
Und dem Sprößling des Mars, dem Amor, weist er ein Lager,
Ein gemeinsames, an. Im Gemach prangt drinnen die Decke,
Und mit dem Tod hier ruht er; für Niemand ist traurig das Bildniß.]

Ja, wenn einer alten Inschrift zu trauen, oder vielmehr, wenn diese Inschrift alt genug ist, so wurden sogar Bacchus

[1] S. Lipperts Dakt. I. 366.

[2] Thebaid. X. v. 100. Barth hätte nicht so ekel sein, und diese Zeilen darum zu commentieren unterlassen sollen, weil sie in einigen der besten Handschriften fehlen. Er hat seine Gelehrsamkeit an schlechtere Verse verschwendet.

und der Schlaf als die zwei größten und süßesten Erhalter des menschlichen Lebens gemeinschaftlich angebetet[1].

Es ist hier nicht der Ort, diese Spur schärfer zu verfolgen. Eben so wenig ist es itzt meine Gelegenheit, mich über meinen eigentlichen Vorwurf weiter zu verbreiten und nach mehrern Beweisen umher zu schweifen, daß die Alten den Tod als den Schlaf, und den Schlaf als den Tod, bald einzeln, bald beisammen, bald ohne, bald mit gewissen Abzeichen gebildet haben. Die angeführten, und wenn auch kein einziger sonst aufzutreiben wäre, erhärten hinlänglich, was sie erhärten sollen; und ich kann ohne Bedenken zu dem zweiten Punkte fortgehen, welcher die Widerlegung des Gegensatzes enthält.

II. Ich sage: die alten Artisten, wenn sie ein Skelet bildeten, meinten damit etwas ganz Anders als den Tod, als die Gottheit des Todes. Ich beweise also 1) daß sie nicht den Tod damit meinten, und zeige 2) was sie sonst damit meinten.

1) Daß sie Skelete gebildet, ist mir nie eingekommen zu läugnen. Nach den Worten des Hrn. Klotz müßte ich es zwar geläugnet haben und aus dem Grunde geläugnet haben, weil sie überhaupt häßliche und ekle Gegenstände zu bilden sich enthalten. Denn er sagt, ich würde die Beispiele davon auf geschnittenen Steinen ohne Zweifel in die Bildersprache verweisen wollen, die sie von jenen höherm Gesetze der Schönheit losgesprochen. Wenn ich Das nöthig hätte zu thun, dürfte ich nur hinzusetzen, daß die Figuren auf Grabsteinen und Todtenurnen nicht weniger zur Bildersprache gehörten; und sodann würden von allen seinen angeführten Exempeln nur die zwei metallenen Bilder in dem Kircherschen Museo und in der Gallerie zu Florenz wider mich übrig bleiben, die doch auch wirklich nicht unter die Kunstwerke, so wie ich das Wort im Laokoon nehme, zu rechnen wären.

Doch wozu diese Feinheiten gegen ihn? Gegen ihn brauche ich, was er mir Schuld giebt, nur schlechtweg zu verneinen. Ich habe nirgends gesagt, daß die alten Artisten keine Skelete gebildet; ich habe bloß gesagt, daß sie den Tod nicht als ein Skelet gebildet. Es ist wahr, ich glaubte, an dem ächten Alterthume des metallenen Skelets zu Florenz zweifeln zu dürfen; aber ich setzte unmittelbar hinzu: „Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstelleten." Diesen Zusatz verhält Hr. Klotz seinen Lesern und doch kömmt Alles darauf

[1] Corp. Inscript. p. LXVII. 8.

an. Denn er zeigt, daß ich Das nicht geradezu läugnen will, woran ich zweifle. Er zeigt, daß meine Meinung nur die gewesen: wenn das benannte Bild, wie Spence behauptet, den Tod vorstellen soll, so ist es nicht antik; und wenn es antik ist, so stellt es nicht den Tod vor.

Ich kannte auch wirklich schon damals mehr Skelete auf alten Werken, und itzt kenne ich sogar verschiedene mehr, als der unglückliche Fleiß oder der prahlerische Unfleiß des Herrn Klotz anzuführen vermögend gewesen.

Denn in der That stehen die, die er anführt, bis auf Eines schon alle beim Winkelmann[1]; und daß er Diesen auch hier nur ausgeschrieben, ist aus einem Fehler sichtbar, welchen sie Beide machen. Winkelmann schreibt: „Ich merke hier an, daß nur auf zwei alten Denkmalen und Urnen von Marmor zu Rom Todtengerippe stehen, die Eine ist in der Villa Medicis, die andere in dem Museo des Collegii Romani; ein anderes mit einem Gerippe findet sich beim Spon, und ist nicht mehr zu Rom befindlich." Wegen des ersten dieser Gerippe, welches noch in der Villa Medicis stehe, beruft er sich auf Spons Rech. d'Antiq. p. 93; und wegen des dritten, das nicht mehr in Rom vorhanden sei, auf eben desselben Gelehrten Miscell. ant. p. 7. Allein dieses und jenes beim Spon sind nur Eines und das nämliche; und wenn das, welches Spon in seinen Recherches anführt, noch in der Villa Medicis stehet, so ist das in seinen Miscellaneis gewiß auch noch in Rom und in der nämlichen Villa auf dem nämlichen Platze zu sehen. Spon zwar, welches ich zugleich erinnern will, sahe es nicht in der Villa Medicis, sondern in der Villa Madama. So wenig also Winkelmann die beiden Citate des Spon verglichen haben konnte, eben so wenig kann es Herr Klotz gethan haben, denn sonst würde er mich nicht zum Ueberflusse, wie er sagt, auf die beiden Marmor, die Winkelmann in seinem Versuche über die Allegorie anführt, verweisen, und dennoch gleich darauf auch das Denkmal beim Spon in Rechnung bringen. Eines, wie gesagt, ist hier doppelt gezählt, und das wird er mir erlauben, ihm abzuziehen.

Damit er jedoch über diesen Abzug nicht verdrießlich werde, so stehen ihm sogleich für das Eine abgestrittene Gerippe ein Halbdutzend andere zu Dienste. Es ist Wildbret, das ich eigentlich nicht selbst hege, das nur von Ungefähr in mein Gehege übergetreten ist, und mit dem ich daher sehr freigebig bin. Vors Erste ganzer drei beisammen, habe ich

[1] Allegorie, S. 81.

die Ehre, ihm auf einem Steine aus der Daktyliothek des Andreini zu Florenz beim Gori[1] vorzuführen. Das vierte wird ihm eben dieser Gori auf einem alten Marmor, gleichfalls zu Florenz, nachweisen[2]. Das fünfte trifft er, wenn mich meine Kundschaft nicht trügt, beim Fabretti[3]; und das sechste auf dem andern der zwei Stoschischen Steine, von welchen er nur den Einen aus den Lippertschen Abdrücken beibringet[4].

Welch elendes Studium ist das Studium des Alterthums, wenn das Feine desselben auf solche Kenntnisse ankömmt! wenn Der der Gelehrteste darin ist, der solche Armseligkeiten am Fertigsten und Vollständigsten auf den Fingern herzuzählen weiß!

Aber mich dünkt, daß es eine würdigere Seite hat, dieses Studium. Ein Anderes ist der Alterthumskrämer, ein Anderes der Alterthumskundige. Jener hat die Scherben, Dieser den Geist des Alterthums geerbet. Jener denkt nur kaum mit seinen Augen, Dieser sieht auch mit seinen Gedanken. Ehe Jener noch sagt: „so war Das!" weiß Dieser schon, ob es so sein können.

Man lasse Jenen noch siebzig und sieben solcher Kunstgerippe aus seinem Schutte zusammen klauben, um zu beweisen, daß die Alten den Tod als ein Gerippe gebildet; Dieser wird über den kurzsichtigen Fleiß die Achsel zucken, und was er sagte, ehe er diese Siebensachen alle kannte, noch sagen: entweder sie sind so alt nicht, als man sie glaubt, oder sie sind Das nicht, wofür man sie ausgiebt!

Den Punkt des Alters, es sei als ausgemacht oder als nicht auszumachend, bei Seite gesetzt, was für Grund hat man, zu sagen, daß diese Skelete den Tod vorstellen?

---

[1] Inscript. antiq. quae in Etruriae Urbibus exstant. Par. I. p. 455.

[2] Ibid. p. 382. — Tabula, in qua sub titulo sculptum est canistrum, binae corollae, foemina coram mensa tripode in lectisternio decumbens, Pluto quadriga vectus animam rapiens, praeeunte Mercurio, petasato et caduceato, qui rotundam domum intrat, prope quam jacet sceletus. [Eine Tafel, auf welcher unter der Inschrift eingegraben ist ein Brodkorb, je zwei kleine Blumenkränzchen, eine Frau, welche vor dem Tische auf einem Dreifuße über dem Lectisternium (d. h. dem Kissen, auf welchem den Göttern Speisen dargeboten wurden) hinsinkt, Pluto auf einem Viergespann ihre Seele raubend, vorangehend Merkur mit Reisehut und Heroldsstab, welcher in ein rundes Haus tritt, bei welchem ein Gerippe liegt.]

[3] Inscript. cap. I. n. 17 vom Gori am letztern Orte angeführt.

[4] Descript. des Pierres gr. p. 517. n. 241.

Weil wir Neuern den Tod als ein Skelet bilden? Wir Neuern bilden zum Theil noch den Bacchus als einen fetten Wanst; war Das darum auch die Bildung, die ihm die Alten gaben? Wenn sich ein Basrelief von der Geburt des Herkules fände, und wir sähen eine Frau mit kreuzweis eingeschlagenen Fingern, digitis pectinatim inter se implexis, vor der Thüre sitzen, wollten wir wohl sagen, diese Frau bete zur Juno Lucina, damit sie der Alkmene zu einer baldigen und glücklichen Entbindung helfe? Aber wir beten ja so! — Dieser Grund ist so elend, daß man sich schämen muß, ihn Jemanden zu leihen. Zudem bilden auch wir Neuern den Tod nicht einmal als ein bloßes Skelet; wir geben ihm eine Sense oder so was in die Hand, und diese Sense macht erst das Skelet zum Tode.

Wenn wir glauben sollen, daß die alten Skelete den Tod vorstellen, so müssen wir entweder durch die Vorstellung selbst, oder durch ausdrückliche Zeugnisse alter Schriftsteller davon überzeugt werden können. Aber da ist weder Dieses, noch Jenes. Selbst nicht das geringste indirekte Zeugniß läßt sich dafür aufbringen.

Ich nenne indirekte Zeugnisse die Anspielungen und Gemälde der Dichter. Wo ist der geringste Zug bei irgend einem römischen oder griechischen Dichter, welcher nur argwohnen lassen könnte, daß er den Tod als ein Gerippe vorgestellt gefunden, oder sich selbst gedacht hätte?

Die Gemälde des Todes sind bei den Dichtern häufig und nicht selten sehr schrecklich. Es ist der blasse, bleiche, fahle Tod[1]; er streifet auf schwarzen Flügeln umher[2]; er führet ein Schwert[3]; er fletschet hungrige Zähne[4]; er reißet einen gierigen Rachen auf[5]; er hat blutige Nägel, mit welchen er seine bestimmten Opfer zeichnet[6]; seine Gestalt ist so groß und ungeheur, daß er ein ganzes Schlachtfeld überschattet[7], mit ganzen

---

[1] Pallida, lurida Mors. [Der bleiche fahle Tod.]

[2] Atris circumvolat alis. [Mit dunkelen Schwingen um schwebt er.] Horat. Sat. II. 1. v. 58.

[3] Fila sororum ense metit. [Der Schwestern Geweb mit dem Schwerte durchschneidet er.] Statius Theb. I. v. 633.

[4] Mors avidis pallida dentibus. [Der blasse Tod mit gierigen Zähnen.] Seneca Her. Fur.

[5] Avidos oris hiatus pandit. [Den gierigen Schlund des Mundes öffnet er.] Idem Oedipo.

[6] Praecipuos annis animisque cruento ungue notat. [An Jahren und Geist ihm Verfallne zeichnet er mit blutigem Nagel.] Stat. Theb. VIII. v. 380.

[7] Fruitur coelo, bellatoremque volando campum operit. [Auf-

Städten davon eilet[1]. Aber wo ist da nur ein Argwohn von einem Gerippe? In einem von den Trauerspielen des Euripides wird er sogar als eine handelnde Person mit aufgeführet, und er ist auch da der traurige, fürchterliche, unerbittliche Tod. Doch auch da ist er weit entfernt, als ein Gerippe zu erscheinen, ob man schon weiß, daß die alte Skeuopöie sich kein Bedenken machte, ihre Zuschauer noch mit weit gräßlichern Gestalten zu schrecken. Es findet sich keine Spur, daß er durch mehr als sein schwarzes Gewand[2] und durch den Stahl bezeichnet gewesen, womit er den Sterbenden das Haar abschnitt, und ihn so den unterirdischen Göttern weihete[3]; Flügel hatte er nur vielleicht[4].

Prallet indeß von diesem Wurfe nicht auch Etwas auf mich selbst zurück? Wenn man mir zugiebt, daß in den Gemälden der Dichter Nichts von einem Gerippe zu sehen, muß ich nicht hinwider einräumen, daß sie demohngeachtet viel zu schrecklich sind, als daß sie mit jenem Bilde des Todes bestehen könnten, welches ich den alten Artisten zugerechnet zu haben vermeine? Wenn aus Dem, was in den poetischen Gemälden sich nicht findet, ein Schluß auf die materiellen Gemälde der Kunst gilt, wird nicht ein ähnlicher Schluß auch aus Dem gelten, was sich in jenen Gemälden findet?

Ich antworte: Nein; dieser Schluß gilt in dem Einen Falle nicht völlig wie in dem andern. Die poetischen Gemälde sind von unendlich weiterm Umfange, als die Gemälde der Kunst, besonders kann die Kunst, bei Personifierung eines abstrakten Begriffes, nur bloß das Allgemeine und Wesentliche desselben ausdrücken; auf alle Zufälligkeiten, welche Ausnahmen von diesem Allgemeinen sein würden, welche mit diesem Wesentlichen in Widerspruch stehen würden, muß sie Verzicht thun; denn dergleichen Zufälligkeiten des Dinges würden das Ding selbst unkenntlich machen, und ihr

---

steigt er ans Licht, und im Fluge weit überschattet er das Schlachtfeld.] Idem ibid. v. 378.

[1] Captam tenens fert manibus urbem. [Sie fassend, trägt zu den Manen hinweg die eroberte Stadt er.] Idem Th. I. v. 633.

[2] Alcest. v. 843, wo ihn Herkules *Ανακτα τον μελαμπεπλον νεκρων* [den schwarzen Leichenfürsten] nennt.

[3] Eben daselbst, Z. 76, 77, wo er von sich selbst sagt:

Ιερος γαρ οὑτος των κατα χϑονος ϑεων,
Οτου τοδ᾽ ἐγχος κρατος ἁγνισει τριχα.
[Den unterirdschen Mächten ist der Mensch geweiht,
Deß Haupteslocken dieses Schwert geopfert hat.]

[4] Wenn anders das *πτερωτος ᾁδας* [der düstre Hades] in der 261sten Zeile von ihm zu verstehen ist.

ist an der Kenntlichkeit zuerst gelegen. Der Dichter hingegen, der seinen personifierten abstrakten Begriff in die Klasse handelnder Wesen erhebt, kann ihn gewissermaßen wider diesen Begriff selbst handeln lassen und ihn in allen den Modificationen einführen, die ihm irgend ein einzelner Fall giebt, ohne daß wir im Geringsten die eigentliche Natur desselben darüber aus den Augen verlieren.

Wenn die Kunst also uns den personifierten Begriff des Todes kenntlich machen will, durch was muß sie, durch was kann sie es anders thun, als dadurch, was dem Tode in allen möglichen Fällen zukömmt? und was ist Dieses sonst, als der Zustand der Ruhe und Unempfindlichkeit? Je mehr Zufälligkeiten sie ausdrücken wollte, die in einem einzeln Falle die Idee dieser Ruhe und Unempfindlichkeit entfernten, desto unkenntlicher müßte nothwendig ihr Bild werden, falls sie nicht ihre Zuflucht zu einem beigesetzten Worte, oder zu sonst einem conventionalen Zeichen, welches nicht besser als ein Wort ist, nehmen, und sonach, bildende Kunst zu sein, aufhören will. Das hat der Dichter nicht zu fürchten. Für ihn hat die Sprache bereits selbst die abstrakten Begriffe zu selbständigen Wesen erhoben; und das nämliche Wort hört nie auf, die nämliche Idee zu erwecken, so viel mit ihm streitende Zufälligkeiten er auch immer damit verbindet. Er kann den Tod noch so schmerzlich, noch so fürchterlich und grausam schildern, wir vergessen darum doch nicht, daß es nur der Tod ist, und daß ihm eine so gräßliche Gestalt nicht vor sich, sondern bloß unter dergleichen Umständen zukömmt.

Todt sein hat nichts Schreckliches; und in so fern Sterben Nichts als der Schritt zum Todtsein ist, kann auch das Sterben nichts Schreckliches haben. Nur so und so sterben, eben itzt in dieser Verfassung, nach Dieses oder Jenes Willen, mit Schimpf und Marter sterben, kann schrecklich werden und wird schrecklich. Aber ist es sodann das Sterben, ist es der Tod, welcher das Schrecken verursachte? Nichts weniger; der Tod ist von allen diesen Schrecken das erwünschte Ende, und es ist nur der Armuth der Sprache zuzurechnen, wenn sie beide diese Zustände, den Zustand, welcher unvermeidlich in den Tod führet, und den Zustand des Todes selbst mit Einem und eben demselben Wort benennet. Ich weiß, daß diese Armuth oft eine Quelle des Pathetischen werden kann, und der Dichter daher seine Rechnung bei ihr findet; aber dennoch verdienet diejenige Sprache ohnstreitig den Vorzug, die ein Pathetisches, das sich auf die Verwirrung so verschiedener Dinge gründet, verschmähet, indem sie dieser Verwirrung selbst durch verschiedene Benennungen vorbauet.

Eine solche Sprache scheinet die ältere griechische, die Sprache des Homer gewesen zu sein. Ein Anderes ist dem Homer *Κηρ* [Todesverhängniß], ein Anderes *Θανατος* [Tod]; denn er würde *Θανατον και Κηρα* nicht so unzählige Mal verbunden haben, wenn beide nur Eines und eben Dasselbe bedeuten sollten. Unter *Κηρ* versteht er die Nothwendigkeit zu sterben, die öfters traurig werden kann; einen frühzeitigen, gewaltsamen schmählichen, ungelegenen Tod; unter *Θανατος* aber den natürlichen Tod, vor dem keine *Κηρ* vorhergeht, oder den Zustand des Todseins ohne alle Rücksicht auf die vorhergegangene *Κηρ*. Auch die Römer machten einen Unterschied zwischen Lethum [Sterben] und Mors [Tod].

> Emergit late Ditis chorus, horrida Erinnys,
> Et Bellona minax, facibusque armata Megaera,
> Lethumque, Insidiaeque, et lurida Mortis imago:
>
> [Und es tauchet hervor das Gefolge des Pluto, die grause
> Furie, die drohnde Bellona, Megära, mit Fackeln bewaffnet,
> Und das Sterben, die List und das blasse Bildniß des Todes]

sagt Petron. Spence meinet, er sei schwer zu begreifen, dieser Unterschied; vielleicht aber hätten sie unter Lethum den allgemeinen Samen oder die Quelle der Sterblichkeit verstanden, dem sie sonach die Hölle zum eigentlichen Sitze angewiesen, unter Mors aber die unmittelbare Ursache einer jeden besondern Aeußerung der Sterblichkeit auf unserer Erde[1]. Ich meines Theils möchte lieber glauben, daß Lethum mehr die Art des Sterbens und Mors den Tod überhaupt ursprünglich bedeuten sollen; denn Statius sagt[2]:

---

[1] Polymetis, p. 261. The Roman poets sometimes make a distinction between Lethum and Mors, which the poverty of our language will not allow us to express; and which it is even difficult enough to conceive. Perhaps, they meant by Lethum, that general principle or source of mortality, which they supposed to have its proper residence in hell; and by Mors, or Mortes (for they had several of them), the immediate cause of each particular instance of mortality on our earth. [Die römischen Dichter machen bisweilen einen Unterschied zwischen Lethum und Mors, welchen auszudrücken die Armuth unserer Sprache uns nicht erlaubt, und der überhaupt schwer zu begreifen ist. Vielleicht meinen sie unter Lethum das allgemeine Princip oder die Quelle der Sterblichkeit, von dem sie annahmen, daß es seinen eigentlichen Sitz in der Hölle habe; und unter Mors oder Mortes (denn sie hatten mehrere derselben) die unmittelbare Ursache einer jeden besondern Aeußerung der Sterblichkeit auf unserer Erde.]

[2] Thebaid. IX. v. 280.

Mille modis lethi miseros Mors una fatigat.

[Mit tausend Arten des Sterbens überfällt der einzige Tod die Elenden.]

Der Arten des Sterbens sind unendliche; aber es ist nur Ein Tod. Folglich würde Lethum [Sterben] dem griechischen *Κηρ* [Todesverhängniß] und Mors [Tod] dem *Θανατος* [Tod] eigentlich entsprochen haben, unbeschadet, daß in der Einen Sprache sowohl als in der andern beide Worte mit der Zeit verwechselt, und endlich als völlige Synonyma gebraucht worden.

Indeß will ich mir auch hier einen Gegner denken, der jeden Schritt des Feldes streitig zu machen verstehet. Ein solcher könnte sagen: „Ich lasse mir den Unterschied zwischen *Κηρ* [Todesverhängniß] und *Θανατος* [Tod] gefallen; aber wenn der Dichter, wenn die Sprache selbst einen schrecklichen Tod und einen nicht schrecklichen unterschieden haben, warum könnte nicht auch die Kunst ein dergleichen doppeltes Bild für den Tod gehabt haben, und haben dürfen? Das minder schreckliche Bild mag der Genius, der sich auf die umgekehrte Fackel stützet, mit seinen übrigen Attributen gewesen sein; aber sonach war dieser Genius nur *Θανατος* [Tod]. Wie steht es mit dem Bilde der *Κηρ* [Todesverhängniß]? Wenn dieses schrecklich sein müssen, so ist dieses vielleicht ein Gerippe gewesen, und es bliebe uns noch immer vergönnt zu sagen, daß die Alten den Tod, nämlich den gewaltsamen Tod, für den es unserer Sprache an einem besondern Worte mangelt, als ein Gerippe gebildet haben."

Und allerdings ist es wahr, daß auch die alten Künstler die Abstraktion des Todes von den Schrecknissen, die vor ihm hergehen, angenommen, und diese unter dem besonderen Bilde der *Κηρ* [Todesverhängniß] vorgestellet haben. Aber wie hätten sie zu dieser Vorstellung Etwas wählen können, was erst spät auf den Tod folget? Das Gerippe wäre so unschicklich dazu gewesen als möglich. Wen dieser Schluß nicht befriediget, der sehe das Factum! Pausanias hat uns zum Glück die Gestalt aufbehalten, unter welcher die *Κηρ* [Todesverhängniß] vorgestellet wurde. Sie erschien als ein Weib mit gräulichen Zähnen und mit krummen Nägeln, gleich einem reißenden Thiere. So stand sie auf eben der Kiste des Cypselus, auf welcher Schlaf und Tod in den Armen der Nacht ruheten, hinter dem Polynices, indem ihn sein Bruder Eteokles anfällt: *Του Πολυνεικους δε όπισθεν έστηκεν όδοντας τε έχουσα ούδεν ήμερωτερους θηριου, και οἱ και των χειρων εἰσιν ἐπικαμπις οἱ ὀνυχες· ἐπιγραμμα δε ἐπ' αὐτη εἶναι φασι*

Κηρα[1]. [Hinter dem Polynices steht Eine mit Zähnen so grimmig wie ein wildes Thier; auch hat sie gekrümmte Krallen an den Händen; eine Inschrift über ihr sagt, es sei die Todesgöttin.] Vor dem *εστηκεν* [steht] scheinet ein Substantivum in dem Texte zu fehlen; aber es wäre eine bloße Chikane, wenn man zweifeln wollte, daß es ein anderes als *Γυνη* [Frau] sein könne. Wenigstens kann es *Σκελετος* [Gerippe] doch nicht sein, und Das ist mir genug.

Schon ehemals hatte Hr. Klotz dieses Bild der *Κηρ* [Todesverhängniß] gegen meine Behauptung von dem Bilde des Todes bei den Alten brauchen wollen[2], und nun weiß er, was ich ihm hätte antworten können. *Κηρ* [Todesverhängniß] ist nicht der Tod; und es ist bloße Armuth derjenigen Sprache, die es durch eine Umschreibung mit Zuziehung des Wortes Tod geben muß; ein so verschiedener Begriff sollte in allen Sprachen ein eigenes Wort haben. Und doch hätte Hr. Klotz auch den Kuhnius nicht loben sollen, daß er *Κηρ* [Todesverhängniß] durch Mors fatalis [Tod durch Verhängniß] übersetzt habe. Genauer und richtiger würde Fatum mortale, mortiferum [tödtliches, Tod bringendes Verhängniß] gewesen sein, denn beim Suidas wird *Κηρ* [Todesverhängniß] durch *θανατηφορος μοιρα* [Tod bringendes Geschick] nicht durch *Θανατος πεπρωμενος* [vollbrachter Tod] erkläret.

Endlich will ich an den Euphemismus der Alten erinnern, an ihre Zärtlichkeit, diejenigen Worte, welche unmittelbar eine ekle, traurige, gräßliche Idee erwecken, mit minder auffallenden zu verwechseln. Wenn sie diesem Euphemismus zufolge nicht gern geradezu sagten: „er ist gestorben", sondern lieber: „er hat gelebt, er ist gewesen, er ist zu den Mehrern abgegangen"[3],

---

[1] Libr. V. cap. 19. p. 425. Edit. Kuhn.

[2] Act. Litt. Vol. III. Parte III. p. 288. Consideremus quasdam figuras arcae Cypseli in templo Olympico insculptas. Inter eas apparet *γυνη ὀδοντας κ. τ. λ.* — Verbum *Κηρα* recte explicat Kuhnius mortem fatalem, eoque loco refutari posse videtur Auctoris opinio de minus terribili forma morti ab antiquis tributa, cui sententiae etiam alia monimenta adversari videntur. [Betrachten wir gewisse im Tempel zu Olympia eingeschnittene Gestalten auf dem Kasten des Kypselos. Unter ihnen erscheint ein Weib mit Zähnen u. s. w. — Das Wort *Κηρα* (Todesverhängniß) erklärt Kuhnius richtig mit „Tod durch Verhängniß" und durch diese Stelle scheint des Verfassers Meinung von einer weniger schrecklichen, dem Tode von den Alten gegebenen Gestalt widerlegt werden zu können, eine Ansicht, der auch andere Denkmäler im Wege zu stehen scheinen.]

[3] Gattakerus de novi Instrumenti stylo cap. XIX.

und Dergleichen; wenn eine der Ursachen dieser Zärtlichkeit die so viel als mögliche Vermeidung alles Ominösen war; so ist kein Zweifel, daß auch die Künstler ihre Sprache zu diesem gelindern Tone werden herabgestimmt haben. Auch sie werden den Tod nicht unter einem Bilde vorgestellt haben, bei welchem einem Jeden unvermeidlich alle die ekeln Begriffe von Moder und Verwesung einschießen; nicht unter dem Bilde des häßlichen Gerippes; denn auch in ihren Kompositionen hätte der unvermuthete Anblick eines solchen Bildes eben so ominös werden können als die unvermuthete Vernehmung des eigentlichen Wortes. Auch sie werden dafür lieber ein Bild gewählt haben, welches uns auf Das, was es anzeigen soll, durch einen anmuthigen Umweg führet; und welches Bild könnte hierzu dienlicher sein als dasjenige, dessen symbolischen Ausdruck die Sprache selbst sich für die Benennung des Todes so gern gefallen läßt, das Bild des Schlafes?

— — Nullique ea tristis imago!

[Und für Niemand ist traurig das Bildniß!]

Doch so wie der Euphemismus die Wörter, die er mit sanftern vertauscht, darum nicht aus der Sprache verbannet, nicht schlechterdings aus allem Gebrauche setzt; so wie er vielmehr eben diese widrigen und itzt daher vermiedenen Wörter bei einer noch gräulichern Gelegenheit als die minder beleidigenden vorsucht; so wie z. E., wenn er von Dem, der ruhig gestorben ist, sagt, daß er nicht mehr lebe, von Dem, der unter den schrecklichsten Martern ermordet worden, sagen würde, daß er gestorben sei; eben so wird auch die Kunst diejenigen Bilder, durch welche sie den Tod andeuten könnte, aber wegen ihrer Gräßlichkeit nicht andeuten mag, darum nicht gänzlich aus ihrem Gebiete verweisen, sondern sie vielmehr auf Fälle versparen, in welchen sie hinwiederum die gefälligern oder wohl gar die einzig brauchbaren sind.

Also: 2) da es erwiesen ist, daß die Alten den Tod nicht als ein Gerippe gebildet; da sich gleichwohl auf alten Denkmälern Gerippe zeigen, was sollen sie denn sein, diese Gerippe?

Ohne Umschweif: diese Gerippe sind Larvæ; und Das nicht sowohl in so fern, als Larva selbst nichts Anders als ein Gerippe heißt, sondern in so fern, als unter Larvæ eine Art abgeschiedener Seelen verstanden wurden.

Die gemeine Pneumatologie der Alten war diese. Nach den Göttern glaubten sie ein unendliches Geschlecht erschaffener Geister, die sie Dämones nannten. Zu diesen Dämonen rechneten sie auch die abgeschiedenen Seelen der Menschen,

die sie unter dem allgemeinen Namen Lemures begriffen, und deren nicht wohl anders als eine zweifache Art sein konnte. Abgeschiedene Seelen guter, abgeschiedene Seelen böser Menschen. Die guten wurden ruhige, selige Hausgötter ihrer Nachkommenschaft, und hießen Lares. Die bösen zur Strafe ihrer Verbrechen irrten unstät und flüchtig auf der Erde umher, den Frommen ein leeres, den Ruchlosen ein verderbliches Schrecken, und hießen Larvæ. In der Ungewißheit, ob die abgeschiedene Seele der ersten oder zweiten Art sei, galt das Wort Manes [Seelen der Verstorbenen][1].

Und solche Larvæ [Gespenster], sage ich, solche abgeschiedene Seelen böser Menschen wurden als Gerippe gebildet. — Ich bin überzeugt, daß diese Anmerkung von Seiten der Kunst neu ist, und von keinem Antiquare zu Auslegung alter Denkmäler noch gebraucht worden. Man wird sie also bewiesen zu sehen verlangen, und es dürfte wohl nicht genug sein, wenn ich mich desfalls auf eine Glosse des Henr. Stephans berufte, nach welcher in einem alten Epigramm οἱ Σκελετοι [die Gerippe] durch Manes [Manen] zu erklären sind. Aber was diese Glosse nur etwa dürfte vermuthen lassen, werden folgende Worte außer Zweifel setzen.

---

[1] Apuleius de Deo Socratis (p. 110. Edit. Bas. per Hen. Petri). Est et secundo signatu species daemonum, animus humanus exutus et liber, stipendiis vitae corpore suo abjuratis. Hunc vetere Latina lingua reperio Lemurem dictitatum. Ex hisce ergo Lemuribus, qui posterorum suorum curam sortitus, pacato et quieto numine domum possidet, Lar dicitur familiaris. Qui vero propter adversa vitae merita, nullis bonis sedibus incerta vagatione, ceu quodam exilio punitur, inane terriculamentum bonis hominibus, caeterum noxium malis, hunc plerique Larvam perhibent. Cum vero incertum est quae cuique sortitio evenerit, utrum Lar sit an Larva, nomine Manium deum nuncupant, et honoris gratia Dei vocabulum additum est. [Es ist auch an zweiter Stelle eine Gattung von Geistern zu verzeichnen: der menschliche, vom Körper entblößte, freie Geist, nachdem er mit seinem Leib den Dienst des Lebens abgeschworen. Dieser, finde ich, ist in der alten lateinischen Sprache Lemur genannt worden. Wer von diesen Lemuren also die Sorge für seine Nachkommen erlangt hat und mit feierlichem und ruhigem Walten ein Haus in Besitz hat, wird Familienlar genannt. Der aber, welcher wegen Verschuldungen während seines Lebens mit schlechten Wohnsitzen bei unstätem Umherschweifen wie mit einer Art Verbannung bestraft wird, als eitles Schreckbild für Gute, im Uebrigen aber als schädliches für Böse, den nennen die Meisten Larve (Gespenst). Wenn es aber ungewiß ist, welches Loos Einem zu Theil geworden ist, ob er Lar (Hausgott) oder Larve (Gespenst) ist, dann nennen sie ihn Gott unter dem Namen eines Manen, und ist das Wort Gott der Ehre wegen hinzugefügt worden.]

Nemo tam puer est, sagt Seneca[1], ut Cerberum timeat, et tenebras, et Larvarum habitum nudis ossibus cohærentium. [Niemand ist ein solches Kind, den Cerberus zu fürchten und die Dunkelheit und das Aeußere der an bloßen Knochen zusammenhängenden Gespenster]. Oder, wie es unser alter ehrlicher und wirklich deutscher Michael Herr übersetzt: „Es ist niemants so kindisch, der den Cerberus förcht, die Finsterniß und die todten Gespenst, da nichts dann die leidigen Bein an einander hangen."[2] Wie könnte man ein Gerippe, ein Skelet deutlicher bezeichnen als durch das nudis ossibus cohærens [mit bloßen Knochen zusammenhängend]? Wie könnte man es geraderzu bekräftiget wünschen, daß die Alten ihre spukenden Geister als Gerippe zu denken und zu bilden gewohnt gewesen?

Wenn eine dergleichen Anmerkung einen natürlichen Aufschluß für mißverstandene Vorstellungen gewähret, so ist es ohnstreitig ein neuer Beweis ihrer Richtigkeit. Nur Ein Gerippe auf einem alten Denkmale könnte freilich der Tod sein, wenn es nicht aus anderweitigen Gründen erwiesen wäre, daß er so nicht gebildet worden. Aber wie, wo mehrere solche Gerippe erscheinen? Darf man sagen, so wie der Dichter mehrere Tode kenne,

Stant Furiae circum, variaeque ex ordine Mortes:

[Furien stehen umher und des Todes verschiedene Arten]

so müsse es auch dem Künstler vergönnt sein, verschiedene Arten des Todes jede in einen besondern Tod auszubilden? Und wenn auch dann noch eine solche Komposition verschiedener Gerippe keinen gesunden Sinn giebt? Ich habe oben[3] eines Steines beim Gori gedacht, auf welchem drei Gerippe zu sehen, das Eine fährt auf einer Biga, mit grimmigen Thieren bespannt, über ein anderes, das zur Erde liegt, daher, und drohet ein drittes, das vorstehet, gleichfalls zu überfahren. Gori nennet diese Vorstellung den Triumph des Todes über den Tod. Worte ohne Sinn! Aber zum Glücke ist dieser Stein von schlechter Arbeit

---

[1] Epist. XXIV.

[2] Sittliche Zuchtbücher des hochberühmten Philosophi Seneca. Strasburg 1536. in Folio. Ein späterer Uebersetzer des Seneca, Conrad Fuchs (Frankf. 1620), giebt die Worte: et Larvarum habitum nudis ossibus cohaerentium [und das Aeußere der an bloßen Knochen zusammenhängenden Gespenster], durch „und der Todten gebeinichte Companey." Fein zierlich und toll!

[3] S. 461.

und mit einer griechisch scheinenden Schrift vollgefüllt, die keinen Verstand macht. Gori erklärt ihn also für das Werk eines Gnostikers; und es ist von jeher erlaubt gewesen, auf Rechnung dieser Leute so viel Ungereimtheiten zu sagen, als man nur immer nicht zu erweisen Lust hat. Anstatt den Tod über sich selbst, oder über ein Paar neidische Mitbewerber um seine Herrschaft da triumphieren zu sehen, sehe ich Nichts als abgeschiedene Seelen, als Larven, die noch in jenem Leben einer Beschäftigung nachhängen, die ihnen hier so angenehm gewesen. Daß Dieses erfolge, war eine allgemein angenommene Meinung bei den Alten; und Virgil hat unter den Beispielen, die er davon giebt, der Liebe zu den Rennspielen nicht vergessen[1]:

— — — quae gratia currûm
Armorumque fuit viris, quae cura nitentes
Pascere equos, eadem sequitur tellure repostos.

[— — — Wie groß die Liebe der Wagen
Lebenden war und der Waffen, wie aufmerksam die Ernährung
Glattes Gespanns, so folgt sie den Ruhenden unter die Erd auch.]

Daher auf den Grabmälern und Urnen und Särgen Nichts häufiger als Genii die

— aliquas artes, antiquae imitamina vitae,
[Manche Geschäfte, Nachahmungen früheren Lebens,]

ausüben; und in eben dem Werke des Gori, in welchem er diesen Stein mitgetheilt, kömmt ein Marmor vor, von welchem der Stein gleichsam nur die Karrikatur heißen könnte. Die Gerippe, die auf dem Steine fahren und überfahren werden, sind auf dem Marmor Genii.

Wenn denn aber die Alten sich die Larven, d. i. die abgeschiedenen Seelen böser Menschen, nicht anders als Gerippe dachten: so war es ja wohl natürlich, daß endlich jedes Gerippe, wenn es auch nur das Werk der Kunst war, den Namen Larva bekam. Larva hieß also auch dasjenige Gerippe, welches bei feierlichen Gastmahlen mit auf der Tafel erschien, um zu einem desto eilfertigern Genuß des Lebens zu ermuntern. Die Stelle des Petrons von einem solchen Gerippe ist bekannt[2]; aber der Schluß wäre sehr übereilt,

---

[1] Aeneid. VI. v. 653.

[2] Potantibus ergo, et accuratissimas nobis lautitias mirantibus, larvam argenteam attulit servus sic aptatam, ut articuli ejus vertebraeque laxatae in omnem partem verterentur. Hanc quum super mensam semel iterumque abjecisset, et catenatio mobilis aliquot figuras exprimeret Trimalcio adjecit:

den man für das Bild des Todes daraus ziehen wollte. Weil sich die Alten an einem Geripppe des Todes erinnerten, war darum ein Gerippe das angenommene Bild des Todes? Der Spruch, den Trimalcio dabei sagte, unterscheidet vielmehr das Gerippe und den Tod ausdrücklich:

Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus.

[Also werden wir Alle, wenn einst der Tod uns dahinrafft.]

Das heißt nicht: bald wird uns dieser fortschleppen! in dieser Gestalt wird der Tod uns abfodern! Sondern Das müssen wir Alle werden; solche Gerippe werden wir Alle, wenn der Tod uns einmal abgefodert hat.

Und so glaube ich, auf alle Weise erwiesen zu haben, was ich zu erweisen versprochen. Aber noch liegt mir daran, zu zeigen, daß ich nicht bloß gegen Herr Klotzen mir diese Mühe genommen. Nur Herr Klotzen zurechte weisen, dürfte den meisten Lesern eine eben so leichte als unnütze Beschäftigung scheinen. Ein Andres ist es, wenn er mit der ganzen Heerde irret. Sodann ist es nicht das hinterste nachblöckende Schaf, sondern die Heerde, die den Hirten oder den Hund in Bewegung setzt.

Prüfung.

Ich werfe also einen Blick auf bessere Gelehrte, die, wie gesagt, an den verkehrten Einbildungen des Hrn. Klotz mehr oder weniger Theil nehmen, und fange bei dem Manne an, der Hrn. Klotzen Alles in Allem ist, bei seinem verewigten Freunde, dem Grafen Caylus. — Was für schöne Seelen, die Jeden, mit dem sie in einer Entfernung von hundert Meilen ein paar Komplimente gewechselt, stracks für ihren

---

Heu, heu, nos miseros, quam totus homuncio nil est!
Sic erimus cuncti, postquam nos auferet Orcus,
Ergo vivamus, dum licet esse bene.

[Als wir also tranken und dieses prächtige Mahl bewunderten, brachte ein Sklave ein silbernes Gerippe, das so beschaffen war, daß die Gelenke und die nicht knapp angezogenen Wirbel sich nach allen Seiten drehen konnten. Als er es wiederholt auf den Tisch gesetzt hatte, und dasselbe vermöge seiner Beweglichkeit mehrere Stellungen annahm, sagte Trimalcio:

Ach! wir arme Geschöpfe, wie ist der Mensch doch so nichtig!
Also werden wir Alle, wenn einst der Tod uns dahinrafft,
Laßt uns leben daher, so lang es uns wohlgeht.]

(Edit. Mich. Hadr. p. 115.)

Freund erklären! Schade nur, daß man eben so leicht ihr Feind werden kann!

Unter den Gemälden, welche der Graf Caylus den Künstlern aus dem Homer empfahl, war auch das vom Apoll, wie er den gereinigten und balsamierten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe übergiebt[1]. „Es ist nur verdrießlich", sagt der Graf, „daß Homer sich nicht auf die Attributa eingelassen, die man zu seiner Zeit dem Schlafe ertheilte. Wir kennen, diesen Gott zu bezeichnen, nur seine Handlung selbst und krönen ihn mit Mohn. Diese Ideen sind neu, und die erste, welche überhaupt von geringem Nutzen ist, kann in dem gegenwärtigen Falle gar nicht gebraucht werden, in welchem mir selbst die Blumen ganz unschicklich vorkommen, besonders für eine Figur, die mit dem Tode gruppieren soll."[2] Ich wiederhole hier nicht, was ich gegen den kleinen Geschmack des Grafen, der von dem Homer verlangen konnte, daß er seine geistige Wesen mit den Attributen der Künstler ausstaffieren sollen, im Laokoon erinnert habe. Ich will hier nur anmerken, wie wenig er diese Attributa selbst gekannt und wie unerfahren er in den eigentlichen Vorstellungen Beides, des Schlafes und des Todes gewesen. Vors Erste erhellet aus seinen Worten unwidersprechlich, daß er geglaubt, der Tod könne und müsse schlechterdings nicht anders als ein Gerippe vorgestellet werden. Denn sonst würde er von dem Bilde desselben nicht gänzlich als von einer Sache, die sich von selbst verstehet, geschwiegen haben; noch weniger würde er sich geäußert haben, daß eine mit Blumen gekrönte Figur mit der Figur des Todes nicht wohl gruppieren möchte. Diese Besorgniß konnte nur daher kommen, weil er sich von der Aehnlichkeit beider Figuren nie Etwas träumen lassen; weil er den Schlaf als einen sanften Genius und den Tod als ein ekles Ungeheuer sich dachte. Hätte er gewußt, daß der Tod ein eben so sanfter Genius sein könne, so würde er seinen Künstler Dessen gewiß erinnert, und mit ihm nur noch überlegt haben, ob es gut sei, diesen ähnlichen Geniis ein Abzeichen zu geben und welches wohl das schicklichste sein könne. Aber er kannte vors Zweite auch nicht einmal den Schlaf, wie er ihn hätte kennen sollen. Es ist ein wenig viel Unwissenheit, zu sagen, daß wir diesen Gott außer seiner Handlung nur durch die leidigen Mohnblumen kenntlich machen könnten. Er merkt zwar richtig an, daß beide diese Kennzeichen neu wären; aber welches denn

[1] Iliad. π. v. 681.

[2] Tableaux tirés de l'Iliade etc.

nun die alten genuinen Kennzeichen gewesen, sagt er nicht bloß nicht, sondern er läugnet auch geradezu, daß uns deren überliefert worden. Er wußte also Nichts von dem Horne, das die Dichter dem Schlaf so häufig beilegen, und mit dem er nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Servius und Lutatius auch gemalt wurde! Er wußte Nichts von der umgestürzten Fackel; er wußte nicht, daß eine Figur mit dieser umgestürzten Fackel aus dem Alterthume vorhanden sei, welche nicht eine bloße Muthmaßung, welche die eigene ungezweifelte Ueberschrift für den Schlaf erkläre; er hatte diese Figur weder beim Boissard, noch Gruter, noch Spanheim, noch Beger, noch Brouckhuysen[1] gefunden und überall Nichts von ihr in Erfahrung gebracht. Nun denke man sich das Homerische Gemälde, so wie er es haben wollte, mit einem Schlafe, als ob es der aufgeweckte Schlaf des Algardi wäre; mit einem Tode, ein klein wenig artiger, als er in den deutschen Todtentänzen herumspringt. Was ist hier alt, was griechisch, was homerisch? Was ist nicht galant und gothisch und französisch? Würde sich dieses Gemälde des Caylus zu dem Gemälde, wie es sich Homer denken mußte, nicht eben verhalten, als Hudarts Ueberseтzung zu dem Originale? Gleichwohl wäre nur der Rathgeber des Künstlers Schuld, wenn dieser so ekel und abenteuerlich modern würde, wo er sich in dem wahren Geiste des Alterthums so simpel und fruchtbar, so anmuthig und bedeutend zeigen könnte. Wie sehr müßte es ihn reizen, an zwei so vortheilhaften Figuren, als geflügelte Genii sind, alle seine Fähigkeit zu zeigen, das Aehnliche verschieden und das Verschiedene ähnlich zu machen! Gleich an Wuchs und Bildung und Miene; an Farb und Fleisch so ungleich, als es ihm der allgemeine Ton seines Colorits nur immer erlauben will. Denn nach dem Pausanias war der Eine dieser Zwillingsbrüder schwarz, der andere weiß. Ich sage der Eine und der andere, weil es aus den Worten des Pausanias nicht eigentlich erhellet, welches der schwarze oder welches der weiße gewesen. Und ob ich es schon dem Künstler itzt nicht verdenken würde, welcher den Tod zu dem schwarzen machen wollte, so möchte ich ihn darum doch nicht einer ganz ungezweifelten Uebereinstimmung mit dem Alter-

---

[1] Brouckhuysen hat sie, aus dem Spanheim, seinem Tibull einverleibt. Beger aber, welches ich oben (S. 443) mit hätte anmerken sollen, hat das ganze Monument, von welchem diese einzelne Figur genommen, gleichfalls aus den Papieren des Pighius, in seinem Spicilegio Antiquitatis p. 106. bekannt gemacht. Beger gedenkt dabei so wenig Spanheims, als Spanheim Begers.

thume versichern. Nonnus wenigstens läßt den Schlaf μελανοχροον [schwarzfarbig] nennen, wenn sich Venus geneigt bezeigt, der weißen Pasithea so einen schwarzen Gatten nicht mit Gewalt aufdringen zu wollen[1]; und es wäre leicht möglich, daß der alte Künstler dem Tode die weiße Farbe gegeben, um auch dadurch anzudeuten, daß er der fürchterlichere Schlaf von beiden nicht sei.

Freilich konnte Caylus aus den bekannten ikonologischen Werken eines Ripa, Chartarius, und wie deren Ausschreiber heißen, sich wenig oder gar nicht eines Bessern unterrichten.

Zwar das Horn des Schlafes kannte Ripa[2]; aber wie betrüglich schmückt er ihn sonst aus? Das weiße kürzere Oberkleid über ein schwarzes Unterkleid, welches er und Chartarius ihm geben[3], gehört dem Traume, nicht dem Schlafe. Von der Gleichheit des Todes mit ihm kennt Ripa zwar die Stelle des Pausanias, aber ohne zu jenes Bild den geringsten Gebrauch davon zu machen. Er schlägt dessen ein dreifaches vor, und keines ist so, wie es der Grieche oder Römer würde erkannt haben. Gleichwohl ist auch nur das Eine von der Erfindung des Camillo da Ferrara ein Skelet; aber ich zweifle, ob Ripa damit sagen wollen, daß dieser Camillo es sei, welcher den Tod zuerst als ein Skelet gemalet. Ich kenne diesen Camillo überhaupt nicht.

Diejenigen, welche Ripa und Chartarius am Meisten gebraucht haben, sind Gyraldus und Natalis Comes.

Dem Gyraldus haben sie den Irrthum wegen der weißen und schwarzen Bekleidung des Schlafes nachgeschrieben[4]: Gyraldus aber muß anstatt des Philostratus selbst nur einen Uebersetzer desselben nachgesehen haben. Denn es ist nicht Υπνος [der Schlaf], sondern Ονειρος [der Traum], von welchem Philostratus sagt[5]: ἐν ἀνειμενῳ τῳ εἰδει γεγραπται, και ἐσϑητα ἐχει λευκην ἐπι μελαινῃ, το, οἰμαι, νυκτωρ αὐτου και μεϑ᾽ ἡμεραν. [Er ist mit blassem Gesicht gemalt und hat ein weißes Gewand über einem schwarzen, Eins, wie ich glaube, des Nachts und Eins während des Tags.] Es ist mir unbegreiflich, wie auch der neueste Herausgeber der Philostratischen Werke, Gottfried Olearius, der uns doch eine fast ganz neue Uebersetzung geliefert zu haben versichert, bei diesen Worten so äußerst nachlässig sein können. Sie lauten bei ihm

---

[1] Lib. XXXIII. v. 40.
[2] Iconolog. p. 464. Edit. Rom. 1603.
[3] Imag. Deorum p. 143. Francof. 1687.
[4] Hist. Deorum Syntag. IX. p. 311. Edit. Jo. Jensii.
[5] Iconum lib. I. 27.

auf Latein: Ipse somnus remissa pictus est facie, candidamque super nigra vestem habet, eo, ut puto, quod nox sit ipsius, et quae diem excipiunt. [Der Schlaf selbst ist mit bloßem Gesichte gemalt und hat ein weißes Gewand über einem schwarzen, darum, wie ich meine, weil die Nacht sein ist und was auf den Tag folgt.] Was heißt Das: et quae diem excipiunt [und was auf den Tag folgt]? Sollte Olearius nicht gewußt haben, daß μεθ' ἡμεραν interdiu [während des Tags] heiße, so wie νυκτωρ noctu [Nachts]? Man wird müde, könnte man zu seiner Entschuldigung sagen, die alten elenden Uebersetzungen auszumisten. So hätte er wenigstens aus einer ungeprüften Uebersetzung Niemanden entschuldigen und Niemanden widerlegen sollen! Weil es aber darin weiter fort heißt: Cornu is (somnus) manibus quoque tenet, ut qui insomnia per veram portam inducere soleat [ein Horn hält Dieser (der Schlaf) auch in den Händen als Der, welcher die Träume durch die richtige Pforte einzuführen pflegt]; so setzt er in einer Note hinzu: Ex hoc vero Philostrati loco patet optimo jure portas illas somni dici posse, qui scilicet somnia per eas inducat, nec necesse esse ut apud Virgilium (Aeneid. VI. v. 562.) somni dictum intelligamus pro somnii, ut voluit Turnebus l. IV. Advers. c. 14. [Aus der Stelle des Philostratus erhellt fürwahr, daß man mit bestem Rechte jene Pforten die des Schlafes nennen kann, der ja die Träume durch sie einführt, und daß es nicht nothwendig ist, zu meinen, beim Virgil (Aeneide 6, V. 562) sei „des Schlafes" gesagt für „des Traumes", wie Turnebus behauptet.] Allein, wie gesagt, Philostratus selbst redet nicht von den Pforten des Schlafes, Somni, sondern des Traumes, Somnii; und Ὀνειρος [Traum], nicht Ὑπνος [Schlaf], ist es auch ihm, welcher die Träume durch die wahre Pforte einläßt. Folglich ist dem Virgil noch immer nicht anders als durch die Anmerkung des Turnebus zu helfen, wenn er durchaus in seiner Erdichtung von jenen Pforten mit dem Homer übereinstimmen soll. — Von der Gestalt des Todes schweigt Gyraldus gänzlich.

Natalis Comes giebt dem Tode ein schwarzes Gewand mit Sternen[1]. Das schwarze Gewand, wie wir oben gesehen[2], ist in dem Euripides gegründet; aber wer ihm die Sterne darauf gesetzt, weiß ich nicht. Träume contortis cruribus [mit verdrehten Beinen] hat er auch, und er versichert, daß sie Lucian auf seiner Insel des Schlafes so umher

---

[1] Mythol. lib. III. cap. 13.
[2] S. 463.

schwärmen lassen. Aber bei dem Lucian sind es bloß ungestaltete Träume, ἀμορφοι, und die krummen Beine sind von seiner eigenen Ausbildung. Doch würden auch diese krummen Beine nicht den Träumen überhaupt als allegorisches Kennzeichen, sondern nur gewissen Träumen selbst nach ihm zukommen.

Andere mythologische Compilatores nachzusehen, lohnt wohl kaum der Mühe. Der einzige Banier möchte eine Ausnahme zu verdienen scheinen. Aber auch Banier sagt von der Gestalt des Todes ganz und gar Nichts und von der Gestalt des Schlafes mehr als Eine Unrichtigkeit[1]. Denn auch er verkennet in jenem Gemälde beim Philostrat den Traum für den Schlaf, und erblickt ihn da als einen Mann gebildet, ob er schon aus der Stelle des Pausanias schließen zu können glaubet, daß er als ein Kind und einzig als ein Kind vorgestellet worden. Er schreibt dabei dem Montfaucon einen groben Irrthum nach, den schon Winkelmann gerügt hat, und der seinem deutschen Uebersetzer sonach wohl hätte bekannt sein können[2]. Beide nämlich, Montfaucon und Banier, geben den Schlaf des Algardi in der Villa Borghese für alt aus, und eine neue Vase, die dort mit mehrern neben ihm stehet, weil sie Montfaucon auf einem Kupfer dazu gesetzt gefunden, soll ein Gefäß mit schlafmachendem Safte bedeuten. Dieser Schlaf des Algardi selbst ist ganz wider die Einfalt und den Anstand des Alterthums; er mag sonst so kunstreich gearbeitet sein, als man will. Denn seine Lage und Gebärdung ist von der Lage und Gebärdung des schlafenden Fauns im Palaste Barberino entlehnet, dessen ich oben gedacht habe[3].

Mir ist überall kein Schriftsteller aus dem Fache dieser Kenntnisse vorgekommen, der das Bild des Todes, so wie es bei den Alten gewesen, entweder nicht ganz unbestimmt gelassen, oder nicht falsch angegeben hätte. Selbst Diejenigen, welche die von mir angeführten Monumente oder denselben ähnliche sehr wohl kannten, haben sich darum der Wahrheit nicht viel mehr genähert.

So wußte Tollius zwar, daß verschiedene alte Marmor vorhanden wären, auf welchen geflügelte Knaben mit umgestürzten Fackeln den ewigen Schlaf der Verstorbenen vorstellten[4]. Aber heißt Dieses, in dem Einen derselben den

---

[1] Erläut. der Götterlehre, vierter Band, S. 147 deut. Uebers.
[2] Vorrede zur Geschichte der Kunst, S. XV.
[3] S. 440.
[4] In notis ad Rondelli Expositionem S. T. p. 292.

Tod selbst erkennen? Hat er darum eingesehen, daß die Gottheit des Todes von den Alten nie in einer andern Gestalt gebildet worden? Von dem symbolischen Zeichen eines Begriffs bis zu der festgesetzten Bildung dieses personifierten, als ein selbstständiges Wesen verehrten Begriffes ist noch ein weiter Schritt.

Eben Dieses ist vom Gori zu sagen. Gori nennet zwar noch ausdrücklicher zwei dergleichen geflügelte Knaben auf alten Särgen Genios Somnum et Mortem referentes [Genien, den Schlaf und den Tod darstellend][1]; aber schon dieses referentes [darstellend] selbst verräth ihn. Und da gar an einem andern Orte[2] ihm eben diese Genii Mortem et Funus designantes [den Tod und die Bestattung bezeichnend] heißen; da er noch anderswo in dem Einen derselben trotz der ihm nach dem Buonarotti zugestandenen Bedeutung des Todes immer noch einen Cupido sieht; da er, wie wir gesehen, die Gerippe auf dem alten Steine für Mortes erkennet, so ist wohl unstreitig, daß er wenigstens über alle diese Dinge noch sehr uneins mit sich selbst gewesen.

Auch gilt ein Gleiches von dem Grafen Maffei. Denn ob auch Dieser schon glaubte, daß auf alten Grabsteinen die zwei geflügelten Knaben mit umgestürzten Fackeln den Schlaf und den Tod bedeuten sollten, so erklärte er dennoch einen solchen Knaben, der auf dem bekannten Conclamationsmarmor in dem Antiquitätensaale zu Paris stehet, weder für den Einen noch für den andern, sondern für einen Genius, der durch seine umgestürzte Fackel anzeige, daß die darauf vorgestellte verblichene Person in ihrer schönsten Blüthe gestorben sei, und daß Amor mit seinem Reiche sich über diesen Tod betrübe[3]. Selbst als Dom Martin ihm das erstere Vorgeben mit vieler Bitterkeit streitig gemacht hatte, und er den nämlichen Marmor in sein Museum Veronense einschaltete, sagt er zu dessen näherer Bestätigung schlechterdings Nichts und läßt die Figuren der 139sten Tafel, die er dazu hätte brauchen können, ganz ohne alle Erklärung.

Dieser Dom Martin aber, welcher die zwei Genii mit umgestürzten Fackeln auf alten Grabsteinen und Urnen für den Genius des Mannes und den Genius der Gattin des-

---

[1] Inscript. ant. quae in Etruriae Urbibus exstant, Parte III. p. XCIII.

[2] L. c. p. LXXXI.

[3] Explic. de divers Monuments singuliers qui ont rapport à la Religion des plus anciens peuples, par le R. P. Dom * * p. 36.

selben oder für den doppelten Schutzgeist wollte gehalten wissen, den nach der Meinung einiger Alten ein jeder Mensch habe, verdienet kaum widerlegt zu werden. Er hätte wissen können und sollen, daß wenigstens die Eine dieser Figuren zufolge der ausdrücklichen alten Ueberschrift schlechterdings der Schlaf sei; und eben gerathe ich glücklicher Weise auf eine Stelle unsers Winkelmanns, in der er die Unwissenheit dieses Franzosen bereits gerügt hat.

„Es fällt mir ein", schreibt Winkelmann[1], „daß ein anderer Franzos, Martin, ein Mensch, welcher sich erkühnen können, zu sagen, Grotius habe die Siebenzig Dollmetscher nicht verstanden, entscheidend und kühn vorgiebt, die beiden Genii an den alten Urnen könnten nicht den Schlaf und den Tod bedeuten; und der Altar, an welchem sie in dieser Bedeutung mit der alten Ueberschrift des Schlafes und des Todes stehen, ist öffentlich in dem Hofe des Palastes Albani aufgestellt." Ich hätte mich dieser Stelle oben (S. 433) erinnern sollen, denn Winkelmann meinet hier eben denselben Marmor, den ich dort aus seinem Versuche über die Allegorie anführe. Was dort so deutlich nicht ausgedrückt war, ist es hier um so viel mehr; nicht bloß der Eine Genius, sondern auch der andere werden auf diesem Albanischen Monumente durch die wörtliche alte Ueberschrift für Das erkläret, was sie sind, für Schlaf und Tod. — Wie sehr wünschte ich, durch Mittheilung desselben das Siegel auf diese Untersuchung drücken zu können!

Noch ein Wort von Spencen, und ich schließe. Spence, der uns unter Allen am Positivsten ein Gerippe für das antike Bild des Todes aufdringen will, Spence ist der Meinung, daß die Bilder, welche bei den Alten von dem Tode gewöhnlich gewesen, nicht wohl anders als schrecklich und gräßlich sein können, weil die Alten überhaupt weit finstrere und traurigere Begriffe von seiner Beschaffenheit gehabt hätten, als uns gegenwärtig davon beiwohnen könnten[2].

Gleichwohl ist es gewiß, daß diejenige Religion, welche dem Menschen zuerst entdeckte, daß auch der natürliche Tod die Frucht und der Sold der Sünde sei, die Schrecken des Todes unendlich vermehren mußte. Es hat Weltweise gegeben, welche das Leben für eine Strafe hielten; aber den Tod für eine Strafe zu halten, Das konnte ohne Offenbarung schlechterdings in keines Menschen Gedanken kommen, der nur seine Vernunft brauchte.

Von dieser Seite wäre es also zwar vermuthlich unsere

---

[1] Vorrede zur Geschichte der Kunst, S. XVI.

[2] Polymetis p. 262.

Religion, welche das alte heitere Bild des Todes aus den Gränzen der Kunst verdrungen hätte. Da jedoch eben dieselbe Religion uns nicht jene schreckliche Wahrheit zu unserer Verzweiflung offenbaren wollen; da auch sie uns versichert, daß der Tod der Frommen nicht anders als sanft und erquickend sein könne: so sehe ich nicht, was unsere Künstler abhalten sollte, das scheußliche Gerippe wiederum aufzugeben, und sich wiederum in den Besitz jenes bessern Bildes zu setzen. Die Schrift redet selbst von einem Engel des Todes; und welcher Künstler sollte nicht lieber einen Engel als ein Gerippe bilden wollen?

Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen; und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.

Inhalt.

Druck vom Bibliographischen Institut (M. Meyer) in Hildburghausen.

Lessing, Gotthold Ephraim, 1729-1781

Werke

Bd.: 4.

Hildburghausen 1869